

Die Verbindung von Gesellschaftskritik,
Vedanta und sexueller Identität:

Christopher Isherwoods Erzählwerk
als literarisches Coming Out

Vom Fachbereich für Geistes- und Erziehungswissenschaften
der Technischen Universität Carolo Wilhelmina zu Braunschweig
genehmigte

Dissertation

zur Erlangung des Grades der
Doktorin der Philosophie
(Dr. phil.)

von Catrin Kuhlmann
aus Oldenburg

Eingereicht am: 8. Oktober 2000
Mündliche Prüfung am: 12. Januar 2001
Referent: Prof. em. Dr. Hans-Joachim Possin
Koreferent: Prof. Dr. Viktor Link

Druckjahr 2001

Inhaltsverzeichnis

I Das Thema der Arbeit

1. Einführung	S. 4
2. Homosexualität als Instrument der Verweigerung	S. 9
3. Der Prozeß des Coming Out	S. 20

II Theoretischer Hintergrund

1. Homosexualität und Literatur	S. 26
1.1. Zensur und literarische Produktivität	S. 38
2. Autobiographie und Fiktion	S. 47

III Christopher Isherwoods literarisches Coming Out

1. Homosexualität als Ausdruck von Schwäche	S. 60
1. 1. <i>All the Conspirators</i>	S. 61
1. 2. <i>The Memorial</i>	S. 69
1. 3. <i>Berlin Novels</i>	S. 74
1. 4. <i>Lions and Shadows</i>	S. 96
2. Der Prozeß der Emanzipation	
2. 1. Der Einfluß der vedantischen Philosophie	S. 104
2. 2. <i>Prater Violet</i>	S. 113
2. 3. <i>The World in the Evening</i>	S. 127
2. 4. <i>Down There on a Visit</i>	S. 143
2. 5. <i>A Single Man</i>	S. 159
2. 6. <i>A Meeting by the River</i>	S. 167
3. Coming Out and Coming to Terms	S. 173
3. 1. <i>Kathleen and Frank</i>	S. 174
3. 2. <i>Christopher and His Kind</i>	S. 181
3. 3. <i>My Guru and His Disciple</i>	S. 189

IV Schlußbetrachtung

S. 195

V Bibliographie

S. 199

I Das Thema der Arbeit

1. Einführung

Das Erzählwerk des angloamerikanischen Autors Christopher Isherwood weist in sich große Unterschiede in Thema und Stil auf. Bei einer Gegenüberstellung von Romanen wie *All the Conspirators*, *A Single Man* und *My Guru and His Disciple* zeigt sich, daß in besonderem Maße die Thematisierung von Homosexualität einer Entwicklung unterworfen ist. So soll zum Beispiel die Äußerung des Protagonisten George in *A Single Man*: "the enormous tragedy of everything nowadays. Flirtation. Flirtation instead of fucking"¹ mit ihrer derben homosexuellen Körperlichkeit provozieren, während Homosexualität zuvor mit so vorsichtigen Formulierungen wie "You who know me"² verschlüsselt worden ist. Wenn Jonathan Fryer im Hinblick auf diese Veränderung noch zu Lebzeiten Isherwoods feststellt: "His own liberation is complete, the sexual side to his work seemingly resolved",³ so geht Isherwoods vollendeter 'liberation' ein langer Entwicklungsprozeß voraus, der als literarisches homosexuelles Coming Out bezeichnet werden kann. Dieser Prozeß wird von einer Reihe von Faktoren getragen, die trotz der Unterschiedlichkeit der Werke auf der Inhalts- bzw. Strukturebene Isherwoods gesamtes Werk prägen. Dazu gehören neben dem Thema der Homosexualität auch die Auflehnung gegen die Gesellschaft sowie die erzählerische Auseinandersetzung mit der autobiographischen Technik. Von einem späteren Zeitpunkt ab kommt der Einfluß der vedantischen Philosophie hinzu.

Seit Isherwoods Tod im Jahre 1984 sind nur relativ wenige Studien seines gesamten Werks in Form von eigenständigen Veröffentlichungen erschienen. Das hängt bis zu einem gewissen Grade auch mit seiner Sonderstellung zusammen, die der Autor als britischer Einwanderer in die USA eingenommen hat. Die britische Literaturwissenschaft hat ihn nicht mehr als zu ihrem Bereich gehörig angesehen, was zum Teil mit der Kritik zusammenhängt, die an Auden und Isherwood aufgrund ihrer Auswanderung in die USA zur Krisenzeit 1939 geübt worden ist. Des weiteren hat Isherwood später die US-

¹Christopher Isherwood; *A Single Man*. London 1986. S. 150.

²Christopher Isherwood; *The Memorial*. Minneapolis, MN 1999. S. 291.

³Jonathan Fryer; "Sexuality in Isherwood". In *Twentieth Century Literature* 22. 1976. S. 343 - 353. Hier: S. 353.

amerikanische Staatsbürgerschaft angenommen, was ihn der britischen Literaturwissenschaft entfernt. In den USA hingegen begegnet Isherwood gleich einer ganzen Anzahl von Stereotypisierungen seiner Autorpersönlichkeit, die seine adäquate Rezeption verzögern. Diese werden von James P. White zusammengefaßt: In den USA wird Isherwood lange Zeit noch als englischer Autor angesehen; zudem wählt er anstelle von New York, wo das literarische Leben angesiedelt war, Los Angeles als Wohnort. Er ist zu einer Zeit zum Hinduismus konvertiert, als in den USA kaum etwas über östliche Religionen bekannt war und denen mit einem großen Mißtrauen begegnet wurde. Außerdem, und dieser Punkt ist für die Stereotypisierung vor allem wichtig, lebt Isherwood offen seine Homosexualität aus.⁴ Das Zusammenspiel dieser Charakteristika ließ Isherwood, gemessen an der Qualität seiner Werke, einen nur recht wenig rezipierten Außenseiter bleiben.

Stephen Wades Monographie *Christopher Isherwood* ist ein Überblick über viele für die Entwicklung von Isherwoods Werk relevante Einflüsse.⁵ Lisa M. Schwerdt betrachtet in ihrer Dissertation nicht nur das Werk Isherwoods, sondern auch die Persönlichkeit des Autors im Hinblick auf die Theorie der Identitätsbildung nach den von Erik H. Erikson beschriebenen epigenetischen Entwicklungsstufen.⁶ Kay Ferres konzentriert sich hingegen auf den Einfluß des autobiographischen Schreibimpulses auf Isherwoods fiktive Prosatexte.⁷ Auch in der in italienischer Sprache erschienenen Veröffentlichung *Un Uomo Solo* untersucht der Autor Maurizio Faraone den Zusammenhang von Autobiographie und Fiktion.⁸ Peter Parker arbeitet zur Zeit an der ersten postumen Biographie Isherwoods.

In dieser Arbeit soll nachvollzogen werden, auf welche Weise die Sexualität des Autors auf die allen Werken gemeinsamen inhaltlichen und stilistischen Aspekte wirkt. 'Homosexualität' muß in diesem Sinne als umfassender semantischer Komplex aufgefaßt werden, dem eine Vielzahl von Funktionen und Artikulationen zukommen: Sie wirkt sich zum einen inhaltlich aus, in-

⁴James P. White; "'Write It Down or 'It's Lost': Isherwood as Mentor." In: Berg, James J. und Freeman, Chris (Hg.); *The Isherwood Century: Essays on the Life and Work of Christopher Isherwood*. Madison, Wisconsin 2000. S. 77 - 86. Hier: S. 81.

⁵Stephen Wade; *Christopher Isherwood*. Basingstoke und London 1991.

⁶Lisa M. Schwerdt; *Isherwood's Fiction: The Self and Technique*. Basingstoke und London. 1989.

⁷Kay Ferres; *Christopher Isherwood: A World in Evening*. San Bernardino, CA 1994.

⁸Maurizio Faraone; *Un Uomo Solo: Autobiografia e romanzo nell' opera di Christopher Isherwood*. Rom 1998.

dem homosexuelle Figuren auftreten, zum anderen ist sie aber auch ein Faktor, der auf die Form der Texte wirkt. Es soll nachgewiesen werden, daß die Homosexualität sogar bis zu einem gewissen Grade auf Isherwoods Wahl des Genres Einfluß nimmt. Es wird an jedem einzelnen Werk zu zeigen sein, daß keiner der inhaltlichen und formalen Entwicklungsschritte in Isherwoods Literatur isoliert von der Tatsache seiner abweichenden Sexualität betrachtet werden kann.

Die herausragende Rolle, welche die Homosexualität in den Werken einnimmt, wird durch die Tatsache hervorgerufen, daß Isherwood sie symbolisch auflädt. Er verleiht ihr eine besondere Bedeutung, indem sie den Ausgangspunkt seiner Verweigerung gegen die Gesellschaft bildet. In diesem Zusammenhang beschränkt er sich in seinem Werk auf die gesellschaftliche Rolle, die Homosexualität spielt. In ihrer gesellschaftlichen Funktion liegt auch ihr Potential als Identifikationsgegenstand, das in eine sexuelle Identität mündet. Isherwood folgt damit schon *avant le mot* den Forschungsergebnissen der Sexualökonomie, die in den dreißiger Jahren zwischen den Bereichen der personellen und der sozialen Sexualordnung zu unterscheiden beginnt. Der personelle Bereich betrifft den Sexualhaushalt des Individuums, der weitgehend vom anderen Bereich, dem der Sexualordnung der Gesellschaft, bestimmt wird.⁹ Die Konzentration Isherwoods auf die soziale Sexualordnung zieht nach sich, daß gleichgeschlechtliche Akte in den Werken nur äußerst selten und sehr zurückhaltend dargestellt werden; in Isherwoods Werken finden sich keine *hot scenes*. Isherwood hat diese Differenzierung des Problems bewußt vorgenommen, denn: "Sex pretty much should take care of itself. The mind, though, is tricky."¹⁰

So lautet die Arbeitshypothese dieser Untersuchung, daß die Leitmotive sowie die stilistische Grundstruktur Isherwoods Erzählwerkes ihre besondere Problematik und ihre Bedeutung erst vor dem Hintergrund des komplexen, polyvalenten Phänomens seiner Sexualität erhalten. Es fehlt bislang eine umfassende Untersuchung zur Dimension der Sexualität in Isherwoods Gesamtwerk.

⁹vgl. hierzu W. Reich; "Überblick über das Forschungsgebiet der Sexualökonomie." In: *Zeitschrift für Politische Psychologie und Sexualökonomie* 1935. 2. S. 5 - 13.

¹⁰Robert Peters zitiert Isherwoods Worte nach einem persönlichen Gespräch. Robert Peters; "Gay Isherwood Visits Straight Riverside". In: *The Isherwood Century*. S. 68.

Christopher Isherwood ist nicht nur der Autor von Romanen und Autobiographien. Er hat darüber hinaus mit *The Condor and the Cows* ein Werk der *travel literature* verfaßt sowie eine Reihe von kürzerer Prosa und wenigen lyrischen Texten, die zum Teil in der Sammlung *Exhumations* zusammengefaßt worden sind. Zudem hat er in den USA viel über Vedanta und das Leben Ramakrishnas publiziert. Einige andere Werke entstanden in Kollaboration zum Beispiel mit W. H. Auden, von denen die beiden bekanntesten das Theaterstück *The Ascent of F6* und der Kriegsbericht *Journey to a War* sind. Zudem ist vor kurzer Zeit ein neu entdecktes Manuskript mit dem Titel *Jacob's Hands* veröffentlicht worden, das in einer Zusammenarbeit von Aldous Huxley und Christopher Isherwood entstanden ist und das ursprünglich als Drehbuchvorlage für einen Kinofilm von Metro-Goldwyn-Meyer vorgesehen war.

In dieser Arbeit sollen jedoch nur die für die Entwicklung des Aspektes der Homosexualität relevanten Texte betrachtet werden. Zwar finden sich in einigen der Theaterstücke und in der kurzen Prosa ebenfalls Hinweise auf homosexuelle Inhalte, aber deren Gewicht ist im Vergleich zu den Erzählwerken Isherwoods, seinen Romanen und Autobiographien, sehr gering. Aus diesem Grunde werden diese Texte nicht in eigenen Kapiteln besprochen.

Für diese Argumentation stellt sich nun die Frage, inwieweit sich in den Romanen und Autobiographien von Christopher Isherwood die Problembereiche Gesellschaftskritik, Homosexualität, Identität und Vedanta gegenseitig bedingen. Um alle diese Themen möglichst umfassend zu behandeln, soll der Untersuchung der Werke ein ausführlicher theoretischer Teil vorangestellt werden. Darin sollen in Einzelkapiteln die Grundlagen der jeweiligen Einflüsse gesammelt und im Hinblick auf ihre Relevanz für Isherwoods Literatur untersucht werden.

In der theoretischen Einleitung wird zunächst der Zusammenhang von Literatur und Homosexualität betrachtet. Damit soll ein Instrumentarium erarbeitet werden, mit dem die vielfältigen Formen, in denen sich das Phänomen der Homosexualität in Isherwoods Werk manifestiert, beschrieben und miteinander vergleichbar gemacht werden können. Das ist notwendig, weil die geläufigen Theorien darüber, in welcher Weise und unter welchen Bedingungen Homosexualität literarisch verarbeitet und bewertet werden kann und was demzufolge z.B. unter dem Begriff 'homosexuelle Literatur' zu ver-

stehen ist, weit auseinandergehen. Bislang liefert die Kritik kaum befriedigende Arbeitshypothesen, mit deren Hilfe die Kategorie Homosexualität literaturwissenschaftlich und -historisch untersucht werden kann, während aber gleichzeitig die Zahl der Veröffentlichungen, in denen 'homosexuelle' Literatur untersucht wird, sprunghaft ansteigt. Das Problem liegt darin, daß das 'Homosexuelle' analog zur gesellschaftlichen Entwicklung gemeinsamer, aber in seiner Vielzahl von Nuancen nicht identischer Gegenstand vieler Werke ist. Es sollen die Fragen, die immer wieder in die Diskussion einfließen, gesammelt und der Versuch unternommen werden, eine Struktur herauszuarbeiten, die eine Positionierung von Isherwoods Werken in den Einzelbesprechungen erleichtert.

Vor allem für die frühen, zum Teil aber auch für die vor den ersten Ergebnissen des Gay Liberation Movement in den USA erschienenen Werke Isherwoods spielen die jeweils gültigen Zensurbestimmungen in bezug auf die Darstellung von Homosexualität eine formende Rolle. Aus diesem Grunde schließt sich der allgemeinen Betrachtung von Homosexualität und Literatur eine Zusammenfassung dieser zeithistorischen Umstände an.

Als einer der wichtigsten Beiträge, den homosexuelle Autoren für die moderne Literatur des 20. Jahrhunderts geleistet haben, wird der autobiographische Roman angesehen.¹¹ So ist auch für Isherwood das Verhältnis von Fiktion und Autobiographie ein Gegenstand kontinuierlicher Auseinandersetzung. Die Spannung zwischen persönlicher Diskretion und autobiographischem Ausdruck durchläuft vom ersten bis zum letzten Werk einen mehrschichtigen Prozeß in Richtung einer intellektuellen Emanzipation und wird erst sehr spät in seinem Werk zugunsten der autobiographischen Form aufgelöst. Um die Bedeutung der jeweiligen Entwicklungsschritte in den Einzelbesprechungen würdigen zu können, soll der Arbeit auch ein Kapitel über Isherwoods besonderes Verhältnis zur autobiographischen Form vorangestellt werden.

Im Zuge der Besprechung der Einzelwerke Isherwoods wird ein Prozeß verfolgt werden, der zunächst zu einer literarisch verfeinerten Entfremdung von Autorpersönlichkeit, fiktivem Erzähler und autobiographischem Ich führt.

¹¹David Bergman; "Isherwood and the Violet Quill." In: *The Isherwood Century*. S. 203 - 215. Hier S. 205.

Dabei spielt Isherwoods ausgeprägter Hang zur Verweigerung gegen über der Gesellschaft eine besondere Rolle. Nach *Goodbye to Berlin* tritt das philosophische Konzept Vedantas hinzu, dem ebenfalls an der entsprechenden Stelle in der chronologischen Folge ein Kapitel gewidmet ist. Mit Vedanta beginnt die schrittweise Auflösung der negativistischen Verweigerung in eine gereiften Gesellschaftskritik. Zugleich erarbeitet Isherwood die Integration des Subtextes mit homosexuellem Gehalt in den Oberflächentext. Nachdem diese Entwicklung abgeschlossen ist, konzentriert sich Isherwood auf das Genre der Autobiographie, in der er sein literarisches Coming Out in dem Sinne abschließt, daß er eine öffentliche und nicht politisch motivierte Selbstbezeichnung als homosexuell vornimmt. Im Zuge der Untersuchung wird deutlich werden, daß die Homosexualität des Autors derjenige Faktor ist, der zunächst die Entfremdung mitsamt ihren literarischen Produkten bedingt und der später zugleich Instrument, Symbol und Gradmesser der intellektuellen Emanzipation ist.

Der soziale Kontext der Homosexualität, dem sich Isherwood in seinen Werken genähert hat, ist bereits kurz angesprochen worden. Isherwood betrachtet seine Homosexualität nicht nur als eine individuelle und private Gegebenheit, sondern lädt sie mit einer gesellschaftspolitischen Bedeutung auf. Im folgenden Abschnitt soll gezeigt werden, wie eng die intellektuellen Grundlagen von Isherwoods Verweigerung gegen die Gesellschaft mit seiner Homosexualität verbunden sind.

2. Homosexualität als Instrument der Verweigerung

Vor allem die frühen Werke Christopher Isherwoods zeichnen sich durch einen distinktiven Hang zur Verweigerung aus, die sich rein individualistisch auf den privaten Rahmen von Familie und unmittelbarem sozialen Umfeld konzentriert. Nach der Konversion zu Vedanta hingegen gewinnt sie eine größere Objektivität und mündet in eine reifere Gesellschaftskritik, deren Kern im oppositionellen Geist jedoch immer deutlich bleibt.

Isherwood teilt schon in den ersten Romanen seine subjektiv wahrgenommene Umwelt in zwei Welten auf, die sich diametral gegenüberstehen und die, wie noch zu zeigen sein wird, bis zu seiner Konversion zu Vedanta in

ihren Grundzügen bestehen bleiben. Auf der einen Seite sieht Isherwood die Partei der "Anderen", *The Others*, die er mitunter auch als die der "Feinde" bezeichnet, *The Enemy*. Ihr gegenüber steht eine konspirative Clique, zu der Isherwood und seine Freunde gehören. Diese bewußt vorgenommene Spaltung beruht auf der allgemeinen, von Malcolm Bradbury als "instinktiv" bezeichneten Tendenz zur Kollektivität dieser Gruppe von jungen Autoren, die auch in der gängigen Bezeichnung *The Auden Generation* zum Ausdruck kommt.¹² Diese dualistische Einteilung und die dahinterstehende Pose der Verweigerung erinnert an das adoleszente Muster von Rebellion gegen die Elterngeneration und gegen die Gesellschaft als ganze. Erik H. Erikson weist jedoch darauf hin, daß gerade in der Entwicklung junger Menschen eine solche Art von Ideologie einen konkreten und konstruktiven Zweck als Identifikationsangebot erfüllen und gleichzeitig "einem unwiderstehlichen inneren Bedürfnis" entsprechen kann:

So sind also Identität und Ideologie zwei Aspekte desselben Vorganges. Beide liefern die notwendige Vorbedingung für die weitere Reifung des Individuums und damit für die nächsthöhere Form der Identifikation, nämlich die Solidarität, die normale Identitäten zusammenhält.¹³

In der Ideologie Isherwoods differenziert sich sein negatives Gegenüber folgendermaßen aus: *The Others* umfassen alle gesellschaftlichen Institutionen wie Public Schools, Colleges, die Kirche, die Ehe und deren Repräsentanten. Diese Institutionen stellen fortwährend Forderungen an die Individuen und suchen diese nach ihren Vorstellungen und unter Ausschaltung des eigenen Willens zu konditionieren. Auf diese Weise wird jedes gesellschaftliche Subjekt gleichzeitig Opfer einer Manipulation und Manipulator an sich, da es selbst zum Instrument der Institution wird. Gleichzeitig werden *The Others* eine Anzahl negativer kollektiver Charakterzüge zugeschrieben wie Unaufrichtigkeit, Selbstsucht, Geltungssucht. Eine der einflußreichsten Repräsentantinnen sieht Isherwood in seiner Mutter Kathleen, die ihren Sohn als Mitglied derselben traditionell strukturierten Gesellschaft, an der sie teilhat und nach der sie ihre Wertvorstellungen geformt hat, zu erziehen sucht. Das Konzept von *The Others* läßt sich in dieser Hinsicht mit dem Über-Ich des Freudschen Modells vergleichen.

¹²Malcolm Bradbury; *The Modern British Novel*. London 1994. S. 207.

¹³Erik H. Erikson; *Identität und Lebenszyklus*. Frankfurt/Main 1995. S. 202f.

Die Gruppe, zu der Isherwood sich und seine Freunde zählt, hat keinen eigenen Namen wie *The Others* erhalten. Trotz der relativen Größe der sich selbst ausgrenzenden Gruppe fällt die Privatheit der Verweigerungshaltung Isherwoods auf. Sein primärer Bezugsrahmen beschränkt sich auf seine Familie sowie auf das für seine Generation spezifische "intimate networking of writers",¹⁴ mit denen er verkehrt und bei denen er in etwa die gleiche politische Meinungsbildung voraussetzen kann wie bei sich selbst. Tatsächlich zeichnet sich ein großer Teil der britischen Intellektuellen zu dieser Zeit durch die Tendenz zur Opposition und Abspaltung von allen Gruppen, die an den tradierten Loyalitäten festhalten, aus, oder: "the intellectual class was in permanent and ineffectual opposition to all familiar loyalties", wie der zeitgenössische Kritiker und Verleger Michael Roberts kommentiert.¹⁵ Diese Beschränkung auf eine verhältnismäßig kleine etablierte Gruppe steht im Zusammenhang nicht nur mit der Radikalität der propagierten Auffassungen, sondern auch mit der Besonderheit der zwei Abgrenzungslinien von *The Others*. Individuen der eigenen Generation können leicht den Status der "conspirators" verlieren, wenn sie sich allzu deutlich mit dem Wertsystem der *upper class* identifizieren und sich den traditionellen Loyalitäten verpflichten. In diesem Sinne liegt es nahe, diese Auf-sich-selbst-Bezogenheit als eine in der Natur der Ideologie angelegte zu betrachten, die "als Preis für die versprochene Zukunft die kompromißlose Verpflichtung auf eine absolute Hierarchie von Werten und auf gewisse starre Verhaltensnormen" fordert.¹⁶

An die pauschale Ablehnung aller von der Elterngeneration und ihren Repräsentanten propagierten Werte knüpft sich das Unvermögen und/oder die fehlende Bereitschaft, eines der sozialen Rollenangebote zu übernehmen, das eine gelungene Sozialisation voraussetzt. Die Folge davon kann die Ausbildung einer Rebellionshaltung sein, die sich in der Annahme einer negativen Identität manifestiert, welche sich nach Erikson aus genau denjenigen Identifikationen zusammensetzt, die von der Gesellschaft als "höchst unerwünscht und gefährlich" eingestuft und von ihr am wenigsten erwartet werden.¹⁷ Es geht weniger um die Realisierung eines unabhängigen, individuellen Wertsystems als vielmehr um die direkte Umkehr der binären

¹⁴Bradbury; *Modern British Novel*. S. 207.

¹⁵ Michael Roberts; *The Recovery of the West*. London 1941. S. 48.

¹⁶Erikson; *Identität und Lebenszyklus*. S. 203.

¹⁷Erikson; *Identität und Lebenszyklus*. S. 165f.

Opposition der gesellschaftlichen Wertvorstellungen gut/schlecht oder wünschenswert / nicht wünschenswert in ihr Gegenteil. Erikson charakterisiert diesen Prozeß der provozierenden Wertumkehrung:

Die Aufrollung der Fälle enthüllte immer eine Kombination von Bedingungen, unter denen es leichter war, ein Identitätsgefühl aus der völligen Identifikation mit dem von der Umwelt am wenigsten Gewünschten oder Erwarteten zu gewinnen, als um ein Realitätsgefühl in jenen Rollen zu kämpfen, die zwar von der Umwelt anerkannt, aber dem Patienten mit seinen inneren Reserven nicht erreichbar waren.¹⁸

Zumeist geht der Wahl einer negativen Identität eine Konstellation von Umständen voraus, unter der das Individuum sich einer Erwartungshaltung ausgesetzt sieht, die es aus eigenen Kräften nicht erfüllen zu können glaubt. Für die Generation Isherwoods gab es eine solche kollektive Anforderung, der die einzelnen nicht gerecht werden konnten: Sie waren die Generation, die zu spät geboren war, um im Ersten Weltkrieg zu kämpfen, die aber andererseits die Glorifizierung der im Krieg gefallenen Soldaten bewußt miterlebte: "perhaps the most important thing to say about the post-war world, as the young saw it, is that it was full of this myth of war."¹⁹ Obwohl Isherwood sich einerseits entschieden gegen den Krieg wendet und ihn provozierend als "obscene, not even thrilling, a nuisance, a bore"²⁰ bagatellisiert, lebt er mit dem Bewußtsein seiner Besessenheit von der Idee des Krieges und einem starken Schuldgefühl, nicht daran teilgenommen zu haben.²¹ Samuel Hynes beschreibt die Rolle, die der Erste Weltkrieg im Leben der in der ersten Dekade dieses Jahrhunderts geborenen Männer und Frauen in England, für die "awareness of the world and awareness of the war" gleichzeitig eintraten, als einen der konstituierenden Faktoren des kollektiven Bewußtseins dieser Generation.²² Der Krieg war jedoch beendet, bevor die Jungen, die in der Schule bereits zu Soldaten erzogen und ausgebildet wurden, eingezogen werden konnten, und hinterließ eine ambivalente ideologische Leerstelle.

¹⁸Erikson; *Identität und Lebenszyklus*. S. 167.

¹⁹Samuel Hynes; *The Auden Generation: Literature and Politics in England in the 1930s*. New York 1977. S. 17.

²⁰Christopher Isherwood; *Lions and Shadows: An Education in the Twenties*. London 1996. S. 47.

²¹vgl. Paul Piazza; *Christopher Isherwood: Myth and Anti-Myth*. New York 1978. S. 8off.

²²Hynes. S. 23.

For the young generation the great opportunity had been missed, the marching and the drilling had been for nothing; the schoolboy soldiers had not performed their heroic deeds, the high suffering had not included them. [...] Toward the war itself the feelings of the young men of the next generation were deeply ambivalent, a mixture of revulsion at the brutality and waste of it, guilt at not having fought in it, and envy of those who had; and all of these feelings contributed to the generation's sense of its own particular identity.²³

Das, was hier als Konflikt einer ganzen Generation dargestellt wird, betrifft Isherwood zusätzlich persönlich und familiär in einem besonderen Ausmaß. Sein Vater Frank ist in diesem Krieg gefallen, und die Erinnerung an ihn wurde in den folgenden Jahren von der Mutter verklärt. Frank erscheint in ihrer Vorstellungskraft fortan nur noch als heroischer, nahezu mythischer Ehemann:

Kathleen apotheosizes him into a cult hero: he becomes not a person but a power. With his death, time stops for Kathleen. Because the present is intolerable, she constructs her own private world, peopling it with her own creations, shading events with her own prejudices. [...] Her own role is that of holy widow-mother; Isherwood's is expected to be that of sacred orphan. Their lives are to be war memorials to Frank [...].
But Isherwood, smoldering with guilt and resentment, eager for independence, rejects the role of Orestes and instead embraces the role of the anti-son.²⁴

Daher treffen bei Isherwood in besonderem Maße die Voraussetzungen zu, die die Ergreifung einer negativen Identität begünstigen. Richard Sennett hat die verschiedenen Ausprägungen der Opposition, die er auf ein Ablehnen einer gegebenen Autorität zurückführt, untersucht: Ausschlaggebend ist für Sennett die unveränderte Abhängigkeit des Subjektes von der Autorität, gegen die sich seine Verweigerung richtet, denn Opposition ist ein Mittel, einer bereits bestehenden Abhängigkeit Ausdruck und Gestalt zu verleihen, ohne sie sich eingestehen zu müssen: "These bonds of rejection are the way we admit the need for authorities who are not safe to accept."²⁵ Auf diese Weise wird das Abhängigkeitsverhältnis längerfristig erhalten und stabilisiert, während an der Oberfläche scheinbar das Gegenteil passiert. Nicht trotz, sondern gerade durch die Zurückweisung der Autorität wird das Subjekt

²³Hynes. S. 19-21.

²⁴Piazza. S. 4.

²⁵Richard Sennett; *Authority*. London und Boston 1980. S. 28.

untrennbar mit derselben verbunden. Sennett beschreibt die möglichen Ausprägungen der *bonds of rejection*:

I should like to describe three ways these bonds of rejection are built. The first concerns the fear of an authority's strength; it is a bond I shall call "disobedient dependence." The second is printing a positive, ideal image of authority from the negative which exists. The third is built on a fantasy about the disappearance of authority.²⁶

An dieser Stelle ist vor allem die erste von Sennett aufgeführte Möglichkeit der *disobedient dependance* aufschlußreich. Diese Strategie fordert vom Subjekt eine ständige Auseinandersetzung mit der Frage, was die Autorität von ihm fordert. Sobald die Antwort bekannt ist, wird das Subjekt handlungsfähig, indem es sich genau gegenteilig zum Erwarteten verhält. In diesem Punkt wird Sennetts *disobedient dependence* mit der negativen Identität nach Erikson vergleichbar. Der Akt des Negierens passiert nicht oder nicht nur an der Oberfläche "gegen" die Autorität, sondern innerhalb derselben, denn das Subjekt "disobeys, but they [the authority] regulate the terms."²⁷ Das Subjekt erlangt durch diese Form der Rebellion keine Autonomie, sondern braucht immer die Gegenseite als Leitbild des eigenen Willens, so daß es in der unmittelbaren Abhängigkeit zur Autorität als *locus of strength* verhaftet bleibt.²⁸

Diese Formen der Negation von Autorität sind auch in der Literatur des Modernismus produktiv geworden. Dabei treten die gleichen Mechanismen von Negation und Abhängigkeit in Kraft wie in der privaten Rebellion:

A culture the writer needs to reject, a culture worth rejecting - but a culture the writer needs. It is the point of departure, the anchor, everything is asserted in reaction to it. This produces dependence. [...] Rejection and need become inseparable. ²⁹

Im folgenden soll untersucht werden, wie Isherwood dieses noch abstrakte Konzept der negativen Identität ausdifferenziert. Isherwood erkennt für sich einen Zusammenhang zwischen seiner nonkonformen Sexualität und seinem Bedürfnis nach Opposition bzw. Verweigerung. Isherwoods Homosexualität

²⁶Sennett. S. 28.

²⁷Sennett. S. 33.

²⁸Sennett. S. 35.

²⁹Sennett. S. 49.

hat nicht nur die Bedeutung einer persönlichen sexuellen Vorliebe, sondern wird zudem sowohl als Mittel zum Widerstand als auch als Symbol desselben genutzt. Paul Piazza formuliert: "The role of shattering creeds and demolishing idols becomes a lifestyle, so that homosexuality is not merely his nature; much more to it, it is Isherwood's own particular form of rebellion."³⁰ Die Übernahme der von Erikson beschriebenen negativen Identität muß sich an einem konkreten Beispiel manifestieren, um als Protest erkennbar zu werden, denn

Es gibt keinen *primus inter pares*, kein Kontroll- oder Steuerungszentrum für funktionale Differenzierung und damit für die moderne Gesellschaft, sondern nur die Vielheit der Funktionssysteme, die allein in der Einheit ihrer Differenzierung moderne Gesellschaft repräsentieren. Es fehlt an einer einheitlichen Selbstbeschreibung der Gesellschaft. "Die' Gesellschaft hat keine Adresse."³¹

So bestand also für Isherwood die Notwendigkeit, sich ein Funktionssystem der Gesellschaft vor allen anderen herauszugreifen, um seinen Protest sowohl für sich als auch für andere sichtbar und erfahrbar zu machen, denn "A child who simply says 'I refuse' is in a far weaker position than a child who says 'I want something else'".³² Der Bereich der stigmatisierten Sexualität lag in Isherwoods Fall aufgrund seiner homosexuellen Neigungen nahe. Dies entspricht der von Sennett beschriebenen Tendenz in der westlichen Kultur, Rebellion auch durch Sexualität auszudrücken: "The Western ideas of rebellion against authority often take the form of performing an impure act".³³

Im England der zwanziger und dreißiger Jahre wird die Tatsache der ausschließlichen Praktizierung von Homosexualität bereits an sich als Ablehnung traditioneller Werte aufgefaßt, denn sie ist keine prokreative Sexualität und stellt so den homosexuell Handelnden außerhalb des familienorientierten sozialen Systems. Des weiteren ist die Homosexualität gesellschaftlich stark stigmatisiert, sie wird vom Gesetz als Verbrechen verfolgt und von der

³⁰Piazza. S. 7.

³¹Kai-Uwe Hellmann; "Einleitung". In: Niklas Luhmann; Protest: *Systemtheorie und soziale Bewegungen*. S.22. Hellmann faßt in seiner Einleitung wichtige Aspekte der Theorie Luhmanns zusammen. das innere Zitat stammt aus: Niklas Luhmann; '1968 - und was nun?' In: *Universität als Milieu: Kleine Schriften*. Bielefeld 1992. S. 147 - 157. Hier S. 152.

³²Sennett. S. 34.

³³Sennett. S. 158.

Kirche als Sünde aufgefaßt. Isherwood instrumentalisiert seine homosexuellen Neigungen zur Rebellion gegen die Gesellschaft und im besonderen gegen deren symbolische Repräsentantin, die Mutter Kathleen: "Christopher told her coldly and aggressively about his life in Berlin. He made his acts of homosexual love sound like acts of defiance, directed against Kathleen."³⁴ Grundsätzlich hat Isherwood die Haltung in seinem späteren Leben nie ganz abgelegt. Noch im Jahr 1976 betont er in einem Interview den Aspekt der oppositionellen Verweigerung, der in seiner Form der Homosexualität liegt:

As long as there's this pressure, as long as there's a majority saying "that's the way, that's what you ought to do," as long as nearly all the poets and nearly everybody are going to harp on heterosexuality, I think "No, I won't, I absolutely won't." And I do see there's a certain streak of perversity in me, a refusal to go along with *the Others*. Somebody was telling me that I said in some interviews that I felt I would certainly have become heterosexual, if everybody else was homosexual - there's a streak of that in my make-up.³⁵

Damit offenbart sich der Aspekt der Wahl der Homosexualität durch Isherwood als Emblem der Rebellion gegen die Gesellschaft. Die Homosexualität bietet sich an, als Instrument verwendet zu werden, um die gewünschte größtmögliche Unterscheidung von der Gesellschaft herbeizuführen und gleichzeitig im Sinne der negativen Identität eine stark stigmatisierte Form des Andersseins zu wählen, bei der eine mögliche positive Konnotation der Gesellschaft ausgeschlossen werden kann. Isherwood hätte nicht im gleichen Maße 'anders als die Anderen' sein können, wenn er an dem heterosexuell-patriarchalisch strukturierten System teilgenommen und sich der anerkannten bzw. gesellschaftlich zu dieser Zeit sogar geforderten Institution der Ehe unterworfen hätte. Das 'offene Geheimnis' von homosexuellen Handlungen in den englischen public schools gewinnt an gesellschaftlicher Relevanz und Offensivität, wenn es direkt thematisiert wird und die Betroffenen sich zur Homosexualität als Wesenszug und nicht mehr als jugendlich-experimentelles Handeln bekennen. In *Christopher and His Kind* wird deutlich, welche große Rolle die Sexualnorm, die Adrienne Rich "compulsory heterosexuality" genannt hat, in der oppositionellen Haltung Isherwoods spielt:

³⁴Christopher Isherwood; *Christopher and His Kind*. New York o. J. S. 39.

³⁵Carolyn Heilbrun; "Interview". In: Carolyn Heilbrun (Hg.); *Twentieth Century Literature: Christopher Isherwood Issue* 22. Oktober 1976. S. 335.

Girls are what the state and the church and the law and the press and the medical professions endorse, and command me to desire. My mother endorses them, too. She is silently and brutishly willing me to get married and breed grandchildren for her. Her will is the will of nearly Everybody, and in their will is my death. My will is to live according to my nature, and to find a place where I can be what I am...But I'll admit this - even if my nature were like theirs, I should still have to fight them, in one way or another. If boys didn't exist, I should have to invent them.³⁶

Aufgrund dieser ausgesprochenen Aggressivität im Umgang mit Homosexualität vermutet W. H. Auden sogar zeitweise, daß Isherwood seine möglichen heterosexuellen oder bisexuellen Neigungen absichtlich unterdrücke, doch Isherwood kommentiert diese Vermutung später: "nearly fifty years have passed since then; and Wystan's fears have proved groundless."³⁷ Auch in dieser Äußerung zeigt sich eine gewisse Ambiguität in Isherwoods Haltung gegenüber seiner Sexualität: Zum einen betont er den Aspekt der Wahl seiner Homosexualität als bewußten Ausdruck seines Willens zum Nonkonformismus, zum anderen aber akzeptiert er nicht den Umkehrschluß, daß er aufgrund dieser Überlegungen seine zumindest möglicherweise bisexuelle Seite negieren könnte. Diese Gegenüberstellung legt den Schluß nahe, daß in Isherwoods Auffassung 'Homosexualität' nicht nur eine persönliche, individuelle Gegebenheit benennt, sondern daß die Bezeichnung der eigenen Person als 'homosexuell' einen politischen Akt darstellt. Die bewußte soziale Selbstausgrenzung Isherwoods zieht mit der offensiven Betonung der eigenen Homosexualität somit eine tatsächliche, wenn auch erwünschte Stigmatisierung nach sich. So weist auch Alan Sinfield auf die bei Homosexuellen im Vergleich zur heterosexuellen Mehrheit erhöhte Wahrscheinlichkeit zur Rebellion hin:

Homosexuals are among the sexual deviants who [...] would help effect the 'Great Refusal': they are potentially marginalized and excluded. On this view the dislocation of deviants, their unsuccessful socialization, gives them an enforced independence of the dominant ideology - of 'normality' and 'nature' - which keeps the majority within the system.³⁸

³⁶*Christopher and His Kind*. S. 12.

³⁷*Christopher and His Kind*. S. 12.

³⁸Alan Sinfield (Hg.); *Society and Literature: 1945-1970*. London 1983. S. 74.

Aus der historischen Perspektive ist diese Art der Politisierung und der Selbstbezeichnung in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts relativ neu. In einem zu Beginn der fünfziger Jahre in *World Within World* erschienenen Zeitkommentar Stephen Spenders über diese neue Entwicklung wird auch das Unbehagen über die Konsequenzen der Verbindlichkeit dieser Entscheidung deutlich:

Yet I have come to wonder whether many contemporaries in labelling themselves do not also condemn themselves to a kind of doom of being that which they consider themselves in the psychological textbook. For example, I feel that many people feel today that a conception of friendship which can be labelled homosexual, on account of certain of its aspects, excludes normal sexual relationships: and conversely that the heterosexual relationship should preclude those which might be interpreted as homosexual. As a result of this tendency to give themselves labels, people feel forced to make a choice which, in past times, was not made.³⁹

Im Vergleich von Isherwood mit seinen Freunden, die wie er homosexuelle Beziehungen unterhalten, wird der Unterschied in der Auffassung der Bedeutung dieser Akte deutlich. Stephen Spender erklärt in seiner Autobiographie der dreißiger Jahre, nachdem er seine Beziehung zu einem Studienfreund dargestellt hat "I leave it to the reader to apply the psychiatric labels to the various relationships which I have to describe."⁴⁰ Daraus geht hervor, daß er sich nicht, zumindest nicht mit der gleichen Tragweite öffentlich als 'homosexuell' definiert wie Isherwood. Ein anderer Kommentar Spenders zu seiner persönlichen Auffassung von Homosexualität zeigt vielmehr, daß sie für ihn Ausdruck bzw. Symptom einer nicht geglückten zufriedenstellenden Aussöhnung mit der Gesellschaft darstellt:

Satisfactory personal relationships exist when two people who enjoy them have a satisfactory relation with society. They exist within society, they are not in a conspiracy against society. [...] Masturbation, homosexuality, following people in the streets, breaking up relationships because one has failed one's own, all these [are] compensatory activities [...].⁴¹

³⁹Stephen Spender; *World Within World: The Autobiography of Stephen Spender*. London 1951.

⁴⁰Spender; *World Within World*. S. 67. Dieser Satz leitet das obige Zitat ein.

⁴¹Stephen Spender; *Letters to Christopher: Stephen Spender's Letters to Christopher Isherwood 1929-1939*. Santa Barbara 1980.

In diesen Worten zeigt sich Spenders grundsätzliche Bereitschaft schon in den dreißiger Jahren, sich mit der Gesellschaft bis zu einem gewissen Grade auszusöhnen, die bei Isherwood in dieser Zeit nicht nachzuweisen ist. Vergleichbar sind jedoch die Bezugsrahmen, denn sowohl Spender als auch Isherwood reflektieren das Phänomen der Homosexualität unter gesellschaftlich-sozialen Gesichtspunkten, wobei für Spender der moralisch-ethische Aspekt keine Rolle spielt, während dieser bei Isherwood in seiner invertierten Form relevant wird.

Auch W. H. Auden, der andere wichtige Bezugspunkt in Isherwoods System von *The Others* und der Gegengruppe, interpretiert die eigene homosexuelle Neigung nicht in Richtung eines oppositionellen Zwecks. Der Unterschied zu Isherwoods Haltung wird deutlich bei der Betrachtung der Heirat Audens mit Erika Mann wegen deren drohender Verfolgung durch die Nazis. Erika Mann hatte zunächst Isherwood um eine Heirat gebeten, die dieser ablehnte, um den Eindruck zu vermeiden, als heterosexuell gelten zu wollen. Auden, der keine derartigen Vorbehalte hatte, willigte hingegen sofort in die Heirat ein. Der Wunsch, sich selbst als homosexuell zu identifizieren, ist also in diesem Kreis mit dieser Intensität nur durch Isherwood vertreten und läßt sich auf dessen individuelles Spannungsfeld der Verweigerung zurückführen.

Im Zusammenhang mit Isherwoods bewußter Konstruktion von Homosexualität als gesellschaftliches Phänomen muß auch die moderne, historisch neue Vorstellung des identitätsbildenden Potentials von Homosexualität berücksichtigt werden. Dieses setzt sich in einem mehrstufigen Prozeß der Bewußtwerdung des Individuums von seiner Homosexualität frei, der im später von der Sozialwissenschaft übernommenen Slang als Coming Out bezeichnet wird. Das Coming Out wird durch die Übernahme einer spezifisch homosexuellen Identität abgeschlossen. Im Zuge der Argumentation soll auch gezeigt werden, auf welche Weise sich die sozialwissenschaftliche Kategorie auf Isherwoods Literatur anwenden läßt.

3. Der Prozeß des Coming Out

Der Autor Edmund White faßt die Bedeutung des Coming Out für Homosexuelle mit den folgenden Worten zusammen: "'Coming out' is the rite that marks the passage from homosexual desire to gay identity, and this transition begins and ends in avowal [...] that sexual identity is profound, hidden, constitutive, more a matter of being than doing."⁴² Diese Auffassung ist sehr modern und nicht unumstritten, denn erst mit den Theorien zur Identitätsbildung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts hat sich die Vorstellung einer 'homosexuellen Identität' herausgebildet. Zuvor wurde Homosexualität im essentialistischen Sinne als homosexuelles Handeln ohne das Potential zu einem der Persönlichkeit innewohnenden Merkmal betrachtet:

Nie in vormodernen Gesellschaften werden die sexuellen Vorlieben einer Person als Persönlichkeitsmerkmal ausgegeben. Sie rangieren auf einer Stufe etwa mit den Ernährungsgewohnheiten, als Angelegenheit des Geschmacks, der übrigens durchaus moralisch schlecht und juristisch strafbar sein kann.⁴³

Dementsprechend stellte das Phänomen gleichgeschlechtliche Sexualität einen Bereich der Diskurse der Medizin bzw. der Pathologie und der Rechtsprechung dar. Erst mit der Rezeption der Theorie des Konstruktivismus begann sich die Vorstellung zu entwickeln, daß Homosexualität über das bloße Handeln hinausgeht und tief in der Persönlichkeit verankert sein mag. Daraus ergab sich die Theorie einer 'homosexuellen' Identität, deren konkrete Inhalte zwar nach wie vor stark umstritten sind, die aber seit den späten sechziger Jahren wesentlich die Selbsterfahrung von Homosexuellen bestimmen. Auf diese Weise ist Homosexualität zu einer "source of meaning" geworden, die den Prozeß der Individuation maßgeblich strukturiert.⁴⁴ So faßt Castells die Vorgaben für die Bildung einer homosexuellen Identitätsbildung folgendermaßen zusammen:

While biological predispositions do exist, most homosexual desire is mixed with other impulses and feelings [...], so that actual behaviour,

⁴²Edmund White (Hg.); *The Faber Book of Gay Short Fiction*. Boston 1991. Vorwort. S. ix.

⁴³Rüdiger Lautmann; "Homosexualität? Die Liebe zu eigenen Geschlecht in der modernen Konstruktion." In: Helmut Puff; *Lust, Angst, Provokation: Homosexualität in der Gesellschaft*. Göttingen 1993. S. 15 - 37. Hier: S. 26.

⁴⁴Manuel Castells; *The Power of Identity*. Malden, MA und Oxford, 1998. S. 206.

the boundaries of social interaction, and self-identity, are culturally, socially, and politically constructed.⁴⁵

Eine homosexuelle Identität ist zudem so beschaffen, daß sie stärkere Auswirkungen auf die Persönlichkeit nach sich zieht als die meisten anderen Identifikationsangebote in der Gesellschaft. Dazu muß zunächst, wie Castells argumentiert, zwischen Identität und Rolle unterschieden werden, denn Rollen oder Rollenmuster werden durch anerkannte Organisationen oder eine gesellschaftliche Institution hervorgerufen oder geschützt:

Roles (for example, to be a worker, a mother, a neighbor, a socialist militant, a union member, a basketball player, a churchgoer, and a smoker, at the same time) are defined by norms structured by the institutions and organizations of society. Their relative weight in influencing people's behavior depend upon negotiations and arrangements between individuals and these institutions and organizations.⁴⁶

Wie Rollenmuster können Identitäten zwar auch von Institutionen abgeleitet werden, aber sie werden erst dann zu Identitäten, wenn sie von den Akteuren internalisiert werden und wenn die Akteure ihnen innerlich eine besondere Bedeutung zuordnen. Durch den Prozeß der Individuation und der bewußten, gewählten Selbstkonstruktion werden Identitäten zu stärkeren Bedeutungsträgern als Rollen: "In simple terms, identities organize the meaning while roles organize the functions."⁴⁷ Castells fährt fort, drei Typen von Identitäten voneinander zu trennen. Die *legitimizing identity* ist diejenige, die von den dominanten Institutionen bestimmt wird mit dem ultimativen Ziel, die eigene Dominanz zu sichern. Demgegenüber steht die *resistance identity*, die von solchen sozialen Akteuren eingeführt wird, die sich von den dominanten Institutionen stigmatisiert oder nicht anerkannt sehen zu dem Zweck, gegen das Wertsystem Widerstand zu leisten. Sie resultiert zeitweise in einer "*exclusion of the excluders by the excluded*", die wiederum zur Bildung von communities führt. Diese *resistance identity* ist oft die Vorform der *project identity*, die von denjenigen sozialen Akteuren verfolgt wird, die ihre Position in der Gesellschaft durch neue Werte zu redefinieren suchen und dadurch die

⁴⁵ vgl. Castells. S. 7.

⁴⁶ Castells. S. 6f.

⁴⁷ Castells. S. 7. Castells fährt fort: "I define *meaning* as the symbolic identification by a social actor of the purpose of her/his action."

Veränderung der gesamtgesellschaftlichen Strukturen einleiten.⁴⁸ Die Idee einer homosexuellen Identität ist mit Beginn des Gay Liberation Movements als *resistance identity* entstanden und beginnt erst seit den frühen neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts, teilweise den unoffensiven Charakter einer *project identity* anzunehmen. Erst seit dieser Zeit wurden die Homosexuellen nicht nur als eine Anzahl von Individuen mit einem gemeinsamen stigmatisierten Merkmal, sondern als eine gesellschaftliche Minorität anerkannt. Christopher Isherwood war also bereits über fünfzig Jahre alt, als sich in den Metropolen der USA eine *gay community* auf der Grundlage einer historisch neuen *resistance identity* zu bilden begann.

Der Psychologe Weinberg differenziert zwischen den drei Abschnitten, aus denen sich der Prozeß der Konstruktion einer homosexuellen Identität, das Coming Out zusammensetzt: Er beginnt mit der Phase des Verdachts (*self suspicion*), auf die die zweite Phase der Anwendung des Begriffs 'homosexuell' (*labeling*) durch a) sich selbst und b) durch andere folgt. In der dritten Phase findet der Versuch statt, die eigenen Gefühle zu verifizieren, während gleichzeitig Zweifel an der 'Echtheit' der eigenen Gefühle aufkommen (*vacillation*). Der Prozeß des Coming Out wird beendet durch die Akzeptanz der Bezeichnung 'homosexuell' sowohl durch sich selbst als auch durch andere (*public and private self-labeling and commitment to homosexual self-identity*), durch die die konstruktive Arbeit an der homosexuellen Identität ermöglicht wird. Diese Arbeit kann wiederum selbst viel Zeit in Anspruch nehmen. Die Phasen des Coming Out und der anschließenden Konstruktion einer sexuellen Identität sind laut Weinberg in einem hohen Maß von der Überwindung und der Redefinition des in der Gesellschaft überwiegend negativ konnotierten Begriffes 'Homosexualität' geprägt.⁴⁹

Isherwoods spezifisches Verhältnis von homosexuellem Subjekt und heterosexuell normierender Gesellschaft wird durch eine besondere Dynamik zwischen Entfremdung und selbstgewollter Ausgrenzung bestimmt. Die subjektiv empfundene Ausgrenzung und die objektiv stattfindende Marginalisierung üben einen wesentlichen Einfluß auf den andauernden privaten und öffentlichen Umgang des Individuums mit seiner Homo-

⁴⁸Castells. S. 8f.

⁴⁹Thomas S. Weinberg; *Gay Men, Gay Selves: The Social Construction of Homosexual Identities*. New York 1983. S. 45ff.

sexualität und die Selbstwahrnehmung als gesellschaftliches Subjekt aus. Daher ist ein endgültiger Abschluß des Coming Out kaum möglich:

We must make it clear that the 'coming out' process never ends. Gay people continually reveal themselves to new audiences all of the time. As a consequence, the techniques that a given individual uses at first to reveal himself may be modified or completely changed later on, depending upon how comfortable he has become with his homosexual self-identity, the nature of the audience to whom he 'comes out', and how he assesses and feels about their probable reactions to this information.⁵⁰

Die Bildung einer homosexuellen Identität ist also aufgrund der kontinuierlichen Konfrontation mit neuen sozialen Kontexten in besonderem Maße einer ständigen Veränderung unterworfen, auch wenn die von Weinberg genannte letzte Phase bereits erreicht worden ist.

Once the individual tells other people about his feelings, attractions, behaviour, and so forth, no matter how tentatively it is put, he is going to elicit some kind of response from them; and these responses, in turn, will have some bearing upon his further development of identity. The responses of other people, however, almost always have indirect kinds of effects on the development of homosexual identity.⁵¹

Christopher Isherwood hat in seinen Autobiographien und autobiographischen Romanen an vielen Stellen direkt und indirekt die eigene Homosexualität thematisiert. Wendet man die von Weinberg genannten Phasen des Coming Out auf die Zusammenhänge an, in denen das Thema der Homosexualität literarisch behandelt wird, so fällt die unterschiedlich starke Betonung einiger Aspekte durch den Autor auf. In keiner der Autobiographien und in keinem Roman Isherwoods finden sich Hinweise auf die Phase der *self suspicion*, also auf die Auseinandersetzung des Protagonisten oder des autobiographischen Erzählers mit dem Verdacht, er könne homosexuell sein. Auch andere als homosexuell zu interpretierende Charaktere werden nie in dieser Phase befindlich dargestellt. Selbst Patrick in *A Meeting by the River*, der verheiratet ist und zugleich eine Affäre mit einem jungen Mann hat, stellt sich eine solche Frage nicht. Die sexuelle Orientierung scheint für Isherwoods Protagonisten als Tatsache gegeben zu sein. Diese Aussage muß jedoch unter dem Aspekt eingeschränkt werden, daß aus der Zeit der frühen

⁵⁰Weinberg, S. 10.

⁵¹Weinberg, S. 10.

Adoleszenz, in der Isherwoods eigene erste bewußte Auseinandersetzung mit der Sexualität stattgefunden haben muß, nur wenig Belegmaterial zur Verfügung steht. Nur die Jugendautobiographie *Lions and Shadows* könnte hier Aufschlüsse geben, aber auch hier findet sich diese Frage weder direkt noch verschlüsselt im Subtext im Bewußtsein des Erzählers. Aus der völligen Abwesenheit von Hinweisen, die auf diese Frage deuten, läßt sich schließen, daß die Homosexualität nicht als unerwünschte, problemgeladene Abweichung betrachtet wird, die es zu bewältigen gilt. Das bedeutet wiederum, daß es für ihn nicht oder in keinem nennenswerten Ausmaß die Phase des Verdachts gegeben hat, in der er sich vor die Frage seiner möglichen Homosexualität und deren Konsequenzen gestellt hat. Damit entfallen neben der Phase des Verdachts auch die des *self-labeling* sowie die Phase des Verifizierens (*vacillation*). Es läßt sich also festhalten, daß Isherwood von einem sehr frühen Zeitpunkt an den Begriff 'homosexuell' uneingeschränkt und ungeachtet einer dazwischenliegenden heterosexuellen Erfahrung auf die eigene Person anwendet. Die Frage des Aufbaus einer homosexuellen Identität wird jedoch erst später bedeutsam, da zur Zeit der Niederschrift der Werke bis zum Jahre 1970 Homosexualität noch weitgehend als nicht identitätsbildend betrachtet worden ist.

Während Isherwood also literarisch wie persönlich den ersten und den dritten Punkt in Weinbergs Aufzählung quasi übersprungen zu haben scheint, stellt der zweite Punkt des *labeling* eine besondere Problematik dar. Im Privatleben hat sich Isherwood immer selbst als Homosexuellen zu erkennen gegeben: „I never allowed anyone I knew intimately to be under any misunderstanding about my own homosexuality.“⁵²

Dieser Offenheit stehen die Vorbehalte gegen die öffentliche Bezeichnung durch die Medien gegenüber. Isherwood vermeidet lange Zeit eindeutige literarische Stellungnahmen, was zum Teil auch durch die Zensurbestimmungen bedingt ist. Die Klassifizierung durch die Gesellschaft nimmt dadurch großen Einfluß auf Isherwoods literarische Auseinandersetzung mit Homosexualität. Die spezifische Problematik baut sich so durch das Spannungsfeld auf, das zum einen durch den stark autobiographisch orientierten Schreibimpuls Isherwoods bestimmt wird, durch den dieser

⁵² Äußerung aus: Winston Leyland; „An Interview with Christopher Isherwood.“ In: Winston Leyland (Hg.); *Gay Roots: Twenty Years of Gay Sunshine: An Anthology of Gay History, Sex, Politics and Culture*. San Francisco 1991. S. 421 – 428. Hier: S. 426.

einerseits motiviert war, über sich selbst, also auch über seine Sexualität zu schreiben, er aber gleichzeitig davor zurückgeschreckt ist, sich in Autobiographien oder autobiographischen Romanen mit *namesake narrator* als homosexuell zu bezeichnen. Den Gegenpol dazu bilden die verschiedenen Verschlüsselungstechniken, derer sich Isherwood in den frühen Romanen, bedingt durch die Zensurbestimmungen, bedient hat und die den Charakter der Werke stark prägen. In den späteren Werken vor *A Single Man* wird das Thema zwar explizit, aber nur in der Nebensache eingeführt. Erst in *Kathleen and Frank* (1971) wendet er das Attribut homosexuell auf den autobiographischen Erzähler an. In *Christopher and His Kind* manifestiert sich hingegen bereits die neue angenommene *resistance identity*. Damit ist im Sinne Weinbergs das Coming Out abgeschlossen, denn die letzte von Weinberg genannte Phase, die des *public and private self-labeling and commitment to homosexual self-identity* sind erreicht. In dieser Arbeit sollen die einzelnen Schritte nachvollzogen werden, die zu diesem Ergebnis führen.

II Theoretischer Hintergrund

1. Homosexualität und Literatur

Seit der Diskurs über Homosexualität aus dem forensischen und dem medizinisch-pathologischen Bereich in den philosophisch-sozialwissenschaftlichen integriert und mit Fragen nach Identität und Konstruktivität aufgeladen worden ist, sind die Paradigmen, anhand derer der Begriff der Homosexualität bestimmt werden kann, weitgehend aufgelöst, ohne daß alternative Begriffsdefinitionen erarbeitet worden sind. Die Literaturwissenschaft begibt sich daher auf ein umstrittenes Terrain, wenn sie sich anschickt, der Verbindung von Literatur und Homosexualität nachzugehen. Derjenige Begriff, der immer wieder Gegenstand der Auseinandersetzung ist, ist der der 'homosexuellen Literatur' oder der zeitgenössischere der 'gay literature'. Der Gedanke, mit akademischer Nachdrücklichkeit Listen 'homosexueller' Literatur zu erstellen und daraus einen Kanon zu bilden, entstand gegen Ende des 19. Jahrhunderts, als Sexualität zwar noch essentialistisch, aber in ersten Ansätzen bereits als identitätskonstituierendes Merkmal aufgefaßt wurde. Der Ursprung des Kanons, der heute als 'gay literature' bezeichnet wird, liegt daher nicht

on some Assyrian ruin from which the story of Gilgamesh and Endiku first emerged, nor on the banks of the Nile where inscriptions speak of the relationship of Seth and Horus; but in one of Oxford's relatively unloved Victorian buildings.⁵³

Die vielfältigen Versuche, zeitgenössische sowie ältere Literatur als homosexuelle Literatur neu zu klassifizieren, werden von drei Grundgedanken geleitet, die in unterschiedlicher Weise miteinander kombiniert worden sind. Der erste Ansatz geht von der Annahme aus, daß die Sexualität des Autors über die Zuordnung bestimmt. Weitergeführt wird dieser Gedanke zuweilen mit der These, daß sich den entsprechenden Texten bestimmte Stilmerkmale nachweisen lassen, die allein auf die Homosexualität des Autors zurückzuführen sind. Ein weiterer Vorschlag zur Klassifizierung richtet sich nach der Homosexualität eines oder mehrerer Protagonisten. Andere Kritiker folgen

⁵³Gregory Woods; *A History of Gay Literature: The Male Tradition*. New Haven und London 1998. S. 3.

dem rezeptionsästhetischen Gesichtspunkt, wonach der Text es erlauben muß, in einem homosexuellen Kontext gelesen zu werden. Diese drei Ansätze sollen im folgenden erläutert werden.

G. M. Sarotte fordert, jeden Text, der aus der Feder eines homosexuellen Autors stammt, als homosexuelle Literatur zu betrachten, da sich Sexualität, auch wenn sie nicht explizit genannt wird, in jedem Falle im Werk manifestiere. Die thematischen oder stilistischen Auswirkungen auf den Text spielen dabei keine entscheidende Rolle, entscheidendes Merkmal ist allein die aus der Biographie des Autors abzuleitende Vorliebe für gleichgeschlechtliche Sexualität. Hier mag die These Freuds nachklingen, nach der alles menschliche Streben und Handeln, also auch die Art und Weise der Literaturproduktion, durch den Sexualtrieb motiviert wird. Diese Annahme liegt auch Jakob Stockingers Theorie des *Homotexts* zugrunde, in der eine exklusiv 'homosexuelle' Struktur und Stilistik in den Texten homosexueller Autoren postuliert wird. Roland Barthes hat das Postulat einer *écriture gaie* aufgestellt mit der Überlegung, daß es möglich sei, 'homosexuell' zu schreiben, ohne gleichzeitig *über* Homosexualität zu schreiben. Robert K. Martin bringt dies auf den Punkt: "Barthes's tactic is to connect the act of sexual penetration with that of textual penetration." Diese *écriture gaie* ist jedoch eine Vision, ein Ziel geblieben, und Barthes versucht keinen Nachweis einer solchen Schreibweise in älteren Texten.⁵⁴ Die Versuche hingegen, eine Liste derjenigen literarischen Spezifika zu erstellen, die aus den sexuellen Präferenzen des Autors abzuleiten sind, bleiben wenig erfolgreich. Dazu gehören Stockingers Theorien über die Spiegel- und Reisemetaphorik sowie auch die These Jeffrey Meyers, daß sich homosexuelle Literatur über Hintergründigkeit und Zwischentöne erschließt. Eigenschaften dieser Art sollten als Produkte einer Zeit gesehen werden, in der die Darstellung von Homosexualität nur durch Codierung möglich war und auf diese Weise eine gewisse Einheitlichkeit aufweist, die jedoch eng an die historischen Begleitumstände gebunden ist. Des weiteren wird nach dieser Auffassung eine

⁵⁴Roland Barthes; Vorwort zu Renaud Camus; *Tricks*. Paris 1988.

Robert K. Martin weist nach, daß Barthes den Dualismus von Homo- und Heterosexualität nicht aufrechterhalten will; statt dessen betont Barthes die "sexuelle und textuelle" Fluidität und die gegenseitige Durchlässigkeit zwischen den Kategorien der Sexualität. Barthes will Bedeutung pluralisieren und gleichzeitig dezentralisieren. So wird seine *écriture gaie* nicht durch den Gegensatz zur nicht markierten Literatur konstituiert, sondern dadurch, daß sie diese Kategorien auflöst.

Robert K. Martin; "Roland Barthes: Toward an 'Écriture Gaie'." In: David Bergman (Hg.); *Camp Grounds: Style and Homosexuality*. Amherst 1993. S. 287f.

binäre, essentialistische Kategorisierung von Homo- und Heterosexualität vorausgesetzt, indem jeder Autor unabhängig vom historischen Ort und Zeit einer Kategorie zugewiesen und sein Selbstverständnis außer Betracht gelassen wird.

Im Unterschied zu dem zuvor beschriebenen Ansatz, der der Konstitution eines homosexuellen Textes das Kriterium der Sexualität des Autors zugrundelegt, stellt Roger Austen die These auf, daß ein homosexueller Text auch aus der Feder eines sexuell nicht kategorisierten Autors stammen kann. Als Voraussetzung gilt allein, daß der Text mindestens eine homosexuelle Figur enthält, auch wenn diese nur eine marginale Rolle spielt. Damit schließt Austen auch Texte wie zum Beispiel *The Hotel New Hampshire* von John Irving in die Definition ein.

James Levin wählt für *The Gay Novel* nur diejenigen Romane zur Untersuchung aus, in denen männliches gleichgeschlechtliches Verhalten eine wichtige Funktion in der thematischen und strukturellen Entwicklung der Handlung bildet: "The key words are 'homosexual behaviour' and 'important theme'".⁵⁵ Dabei differenziert er zwischen älteren (seine Untersuchung setzt im viktorianischen Zeitalter ein) und neueren Werken und läßt für die älteren aufgrund der allgemeinen Seltenheit homosexueller Inhalte und den strengen Zensurbestimmungen, denen die Darstellung unterworfen war, auch Werke zu, in denen Homosexuelle keine zentrale Rolle spielen. Vor allem aber beschränkt Levin die Auswahl der 'gay novels' auf diejenigen, in denen sich der Protagonist seiner homosexuellen Gefühle bewußt ist; er will eine "Aufspürarbeit" von unterschwelligen, camouflierten Tendenzen, die der Autor nicht explizit zugelassen hat, vermeiden. Dieses kontextgebundene Auswahlprinzip bietet, indem es nicht den Anspruch universeller Anwendbarkeit hat, den Vorteil einer Offenheit, in der die jeweiligen Besonderheiten der Texte vor ihrem historischen Hintergrund berücksichtigt werden können. So abgegrenzt, wird weder die schwer bestimmbare Sexualität des Autors noch die idiosynkratische Sensibilität des Lesers als Belegmaterial beansprucht. Problematisch ist diese Theorie dennoch, da Werke wie zum Beispiel Thomas Manns *Tod in Venedig*, in denen Homosexualität an keiner Stelle

⁵⁵James Levin; *The Gay Novel: The Male Homosexual Image in America*. New York 1983. S. 3. An diesem Ansatz orientiert sich auch die Einordnung von Isherwood als homosexuellen Autor: "Isherwood became a 'gay writer' gradually in the sense that his fiction from the mid-1950s on included gay characters and issues." In: Berg and Freeman; "Introduction: The Isherwood Century." In *The Isherwood Century*. S. 6.

explizit gemacht wird, aber dennoch zum Verständnis notwendig ist, kaum eingeschlossen werden können.

Wolfgang Popp addiert die beiden soeben ausgeführten Positionen, indem er von einem 'homosexuellen Roman' fordert, daß er von einem homosexuellen Autor verfaßt ist und zudem eine oder mehrere homosexuelle Figuren aufweist.⁵⁶ Maurice van Lieshout beschränkt sich anstelle einer Definition auf die Anmerkung, daß in der Vergangenheit das Zusammenfallen der beiden von Popp aufgestellten Kriterien oft über die Zuweisung eines Textes zum homosexuellen Kanon entschieden hat. Er weist jedoch gleichzeitig darauf hin, daß für die "Isolierung eines besonderen Korpus 'Homoliteratur', über den allgemeingültige Aussagen gemacht werden können, noch keine ausreichenden Argumente vorhanden" sind.⁵⁷

Unabhängig von Autor und Werk will die rezipientenorientierte Theorie den Leser über die Zuordnung eines Textes zur 'gay literature' entscheiden lassen. Gregory Woods formuliert allgemein "a gay text is one that lends itself to the hypothesis of gay reading",⁵⁸ das heißt, daß ein Text, der ungeachtet seines Inhalts den Leser *als Homosexuellen* anspricht, seine Zugehörigkeit zum Kanon homosexueller Texte bereits bewiesen hat. Diese Lesart setzt die Existenz einer *gay sensibility* voraus, wie sie z. B. von Martin Green definiert wird. Dieses Postulat wirft seinerseits wiederum Probleme auf, indem es sich allen Versuchen, seine Form oder auch nur seine Existenz nachzuweisen, entzieht. Kantrowitz hält die *gay sensibility* für ein Phänomen

whose very existence is arguable and which is nearly impossible to define because even within the limits of one era and one culture, there is such a complex diversity of gay and lesbian consciousness based on categorical differences such as ethnicity, age, education, geography, and manners.⁵⁹

⁵⁶Wolfgang Popp; "Homosexualität und Literatur". In: *Forum Homosexualität und Literatur* 1. 1987. S. 4 - 20.

⁵⁷Maurice van Lieshout; "Homosexuelle zwischen Fiktion und Wirklichkeit: Grundüberlegungen zur literarhistorischen Beschäftigung mit Homosexualität." In: *Forum Homosexualität und Literatur* 1. 1987. S. 80-85.

⁵⁸Gregory Woods; *Articulate Flesh: Male Homo-Eroticism and Modern Poetry*. New Haven, London 1987. S. 4.

⁵⁹Arnie Kantrowitz; "Humour." In: Claude J. Summers (Hg.); *The Gay and Lesbian Literary Heritage: A Reader's Companion to Writers and Their Works, from Antiquity to the Present*. New York und London 1997. S. 376.

Woods begegnet diesem Einwand, indem er die subjektive Wahrnehmung des einzelnen Lesers als Paradigma zuläßt, er erkennt also die *gay sensibility* als individuelles Konzept an, welches sich jedoch nicht gleichzeitig als kollektives Konzept bewähren muß. Wenn die Texte "work as if they were [gay texts], they are. The reader's pleasure is paramount. [...] and in the present context, at least, a potential gay text is a gay text."⁶⁰ Das Risiko der Überinterpretation, das diese Individualisierung des Auswahlprinzips mit sich bringt, wird zur Absicht, zur Strategie: "It is not tact one needs as a gay reader, but a strategic lack of tact - a willingness to lay oneself open to accusations of 'reading things into' places where they do not belong".⁶¹ Frank Kermode, der wiederholt nachdrücklich auf die Pluralität der Lesarten von literarischen Texten verweist, entwickelt im Anschluß an Freuds Thesen zur Traumdeutung ein Konzept, das sich in ähnlicher Weise auf die Problematik der 'gay literature' beziehen ließe. In der Traumdeutung wie in der Literatur ist Überinterpretation nicht nur zulässig, sondern notwendig, denn beide Bereiche werden von mehreren Motiven oder Impulsen des Autors (bzw. des Träumenden) gesteuert: "in dreams as in literary language there is a need for interpretation and indeed for over-interpretation."⁶² Wie bei Woods ist das Ziel nicht eine zu verallgemeinernde Theoriebildung, sondern eine Ausleuchtung der möglichen Interpretationen, die kaum einer Autorisierung außerhalb des lesenden Individuums bedürfen, allerdings mit der Einschränkung "it is dangerous not to be able to read well."⁶³

Gregory Bredbeck entwickelt für die Abgrenzung einer 'gay literature' ein Konzept der situationsabhängigen Synthese von Betrachtungen über den Text, den Autor und den Leser. Für Bredbecks Betrachtungsweise spielt die Identitätspolitik der jeweiligen Situation eine Rolle, da erst die Begleitumstände genau festlegen, mit welcher Bedeutung Begriffe wie 'homosexuell', 'männlichen Geschlechts' oder auch 'von schwarzer Hautfarbe' etc. aufgeladen werden. Neben der Rezeptionsästhetischen Dimension ist schon der Begriff 'gay literature' in seiner Abhängigkeit von der Situation, in der er geäußert wird, in hohem Maße kontingent:

⁶⁰Woods 1998. S. 9.

⁶¹Woods 1998. S. 15.

⁶²Frank Kermode; *The Art of Telling: Essays on Fiction*. Cambridge, Mass. 1983. S. 126.

⁶³Kermode 1983. S. 109.

When we say "gay literature," are we talking about "gay" in the form of "literature," or "literature" in the form of "gay"? The first formulation assumes that identity precedes the text and that a gay novel is a literary expression of an already existing identity concept. The second formulation assumes that the form precedes identity and that a gay novel is a novel that incorporates "gayness" as a theme or motif. In the first, who "I" am determines how "it" appears; in the second, how "it" appears determines who "I" am.⁶⁴

Laut Bredbeck kann es für keine dieser Fragestellungen eine eindeutige Antwort geben, denn "how we choose to answer these questions is entirely contingent on how and why we choose to engage a system of identity politics." Aus diesem Grund schlägt Bredbeck die Verwendung eines graphischen Symbols vor, welches die nicht festlegbare 'Rangfolge' der beiden Begriffe anzeigt: *gay/literature*.

Claude J. Summers bemerkt hinsichtlich der Definitionsschwierigkeiten in seiner Einleitung zu *The Gay and Lesbian Literary Heritage*, daß schwule und lesbische literarische Traditionen nicht durch ihre Einheitlichkeit, sondern gerade aufgrund ihrer Vielgestaltigkeit interessant sind: "not in their coherent unity [...] but in their diversity and multiplicity these traditions constitute a valuable heritage." Er faßt die Problematik der homosexuellen Literaturforschung mit ihren allgemeinen offenen Fragen zusammen:

The literary study of homosexuality must inevitably confront a variety of vexed issues, including basic conceptual questions of definition and identity. Who, exactly, is a homosexual? What constitutes sexual identity? To what extent is sexuality the product of broadly defined social forces? To what degree do sexual object choices manifest a biological or psychological essence within the desiring individual?⁶⁵

In dieser Auflistung wird deutlich, daß die Fragen, obwohl es um die Grundlagen für *literary studies* geht, in den Bereich der Sozialwissenschaften fallen, das heißt auch, daß sie dort beantwortet werden müßten, bevor die Literaturwissenschaft tragfähige Thesen aufstellen kann. Gerade aus den Sozialwissenschaften ist allerdings kaum mit einem Ergebnis zu rechnen, denn sie stehen nach Plummer vor einem Problem der "intellectual co-

⁶⁴Gregory W. Bredbeck; "Introduction: Gay/Literature - Crossing the Divide." In: E. S. Nelson (Hg.); *Contemporary Gay American Novelists: A Bio-Biographical Critical Sourcebook*. Westport, CT 1993. S. xvi.

⁶⁵ Summers; *Literary Heritage*. S. xi.

herence", weil sie kein eigentliches Objekt der Forschung aufweisen können, "for to take the constructionist arguments seriously is to see that gay and lesbian studies 'construct' an object for analysis that is itself much more diffuse, fragmented, overlapping, and multiple: it forces a unity that does not exist".⁶⁶

Indem die Literaturwissenschaft zwar häufig die von Plummer umschriebenen Schwierigkeiten thematisiert, aber schließlich doch mit den Begriffen operiert, *als ob* deren Bedeutung geklärt sei, bedient sie sich eines 'aufgeklärten Alltagsverständnisses' von Homosexualität und homosexueller Identität, das im Kern noch essentialistische Züge aufweisen mag, aber dennoch als Arbeitshypothese jeder Untersuchung notwendig ist. Dementsprechend werden die Begriffe 'homosexuelle Literatur', 'gay literature' etc. nicht nur in Verlags- und Buchhandlungsprogrammen mit der entsprechenden Zielgruppe unter marktstrategischen Überlegungen gebraucht, sondern auch im Titel nahezu jeder literaturwissenschaftlichen Veröffentlichung zu diesem Thema. Die auf diese Begriffsverwendung folgende Konstruktion einer Eigenrealität ist vergleichbar mit den Mechanismen, die Niklas Luhmann für die Konstruktion von Realität in den Massenmedien zusammengefaßt hat:

[...] die Auswahl selbst ist ein komplexes Geschehen - und zwar gleichgültig, welchen Kriterien sie folgt. Jede Auswahl dekontextiert und kondensiert bestimmte Identitäten, die von sich her gar nichts "Identisches" (=Substantielles) an sich haben, sondern nur im Referierzusammenhang einer wiederholten Bezugnahme, einer rekursiven Verwendung, *und nur dafür* identifiziert werden müssen. [...] Dies bedeutet aber zugleich: Konfirmierung und Generalisierung. Das Identifizierte wird bezeichnet und dadurch bestätigt, und dies so, daß es auch für andere Rückgriffe in anderen Situationen denselben Sinn behalten kann. Aller Selektion [...] liegt also *ein Zusammenhang von Kondensierung, Konfirmierung und Generalisierung* zugrunde, der sich in der Außenwelt, über die kommuniziert wird, so nicht findet.⁶⁷

Auch Bredbeck thematisiert die Reduzierung der Komplexität auf einige wesentlich scheinende Aspekte, die auf Kosten der Individualität geht, als

⁶⁶Kenneth Plummer; "Introduction." In: Kenneth Plummer (Hg.); *Modern Homosexualities: Fragments of lesbian and gay experience*. London, New York 1992. S. 11. Oder anders betrachtet, indem die Literaturwissenschaft sich dieser Themen annimmt, tritt sie in einen Dialog mit den Sozialwissenschaften, übernimmt sie sozusagen einen Teil von deren Arbeit.

⁶⁷Niklas Luhmann; *Die Realität der Massenmedien*. Opladen 1995. S. 32.

unvermeidbare Folge jeder Identitätspolitik. Obwohl es unter diesen Umständen kaum mehr möglich ist, von einer 'gay literature' (oder auch *gay/literature*) und einer 'gay identity' zu sprechen, betont Bredbeck die Notwendigkeit, dieses dennoch zu unternehmen. Er will damit die Vormachtstellung der Heterosexualität in Frage stellen, die durch die ihr innewohnende 'Homophobie' alle Erscheinungsformen des Homosexuellen ausschließlich über den Gegensatz zu sich selber definieren will und der Homosexualität auf diese Weise eine selbständige, selbstbestimmte Qualität aberkennen will. Er führt Luhmanns Argumentation weiter, wenn er erwartet, daß sich durch den Diskurs über *gay/literature* faktisch eine 'gay literature' bildet, daß also aktiv aus etwas Nichtnachweisbarem etwas Nachweisbares herauskristallisiert werden kann, "the opening of a space of speech". Die *gay community* brauche diesen Raum, um sich selbst ohne den Gegensatz zur Heterosexualität definieren zu können: "To admit doubt in the face of the compulsory heterosexuality that dominates contemporary society is to admit defeat, 'Gay/Literature,' however, provides a space where we can both find the 'we' that is 'us' and at the same time ask *should* this we be 'us'?"⁶⁸

Eine solche Verwendung des Begriffes der 'gay literature' vernachlässigt die Gattungsgrenzen zwischen sozialwissenschaftlichen und literarischen Texten, oder anders gesagt: Jede Untersuchung eines literarischen Textes kann nicht nur als Literaturwissenschaft, sondern auch als Sozialwissenschaft gelesen werden. Es ist vor allem die Theorie des Dekonstruktivismus, die die Aufhebung der Trennung zwischen Literatur und Wissenschaft in Frage stellt, wenn auch gerade mit dem Ziel, die individuelle Komponente, die in der Diskussion um die 'gay literature' eine zentrale Rolle spielt, zu nivellieren: "Ist es nicht eine Illusion zu glauben, daß sich die Texte von Freud und die von Joyce nach Merkmalen sortieren lassen, die sie gleichsam von Haus aus als Theorie einerseits und Fiktion andererseits auszeichnen?"⁶⁹

⁶⁸Bredbeck. In: Nelson (Hg.) 1993. S. xix.

⁶⁹Jürgen Habermas; "Philosophie und Wissenschaft als Literatur?" In: Jürgen Habermas; *Nachmetaphysisches Denken: Philosophische Aufsätze*. Frankfurt/Main 1992. S. 242 - 263. S. 243. Ferner heißt es "Die Einebnung des Gattungsunterschieds zwischen Philosophie und Wissenschaft einerseits, Literatur andererseits drückt ein Verständnis von Literatur aus, das sich philosophischen Diskussionen verdankt. Diese wiederum stehen im Kontext einer Wende von der Bewußtseins- zur Sprachphilosophie, und zwar jener Spielart von linguistischer Wende, die mit dem Erbe der Subjektphilosophie auf eine besonders rabiate Weise aufräumt. Erst wenn alle Konnotationen von Selbstbewußtsein, Selbstbestimmung und Selbstverwirklichung aus den philosophischen Grundbegriffen ausgetrieben sind, kann sich nämlich die Sprache [...] verselbständigen, daß die Grenzen zwischen wörtlicher und

Das Problem, das sich mit dieser Verwendung des Begriffs 'gay literature' einstellt, liegt darin, daß Literatur und Literaturkritik in den Dienst einer pragmatischen Identitätskonstruktion gestellt werden, deren Thesen und Ziele bereits im voraus festgelegt sind. Die Texte werden somit vornehmlich unter dem Aspekt des Identifikationsangebotes rezipiert und im Hinblick auf die Konnotationen untersucht, die den Begriffen der sexuellen Kategorien und der Protagonisten, die sie vertreten, beigelegt werden: Der politische Anspruch der Literatur tritt vor den ästhetischen. Trudy Steuernagel betrachtet 'homosexuelle' Literatur unter dem Aspekt des Beitrages, den diese zur Bewußtseinsveränderung der Leser leisten kann: "Art cannot make a revolution, but it can prepare the ground for one. [...] If homosexual fiction can affect what people think about homosexuality and how they feel towards it, it can directly influence their behaviour. This is the stuff of social change."⁷⁰ Sie argumentiert auf der Grundlage einer binären Wertungsstruktur, wenn sie exemplarisch die Darstellung von homosexuellen Protagonisten in Werken Patricia Nell Warrens und John Rechy im Hinblick auf ihr sozialreformatives Potential untersucht. Sie 'sortiert' einerseits nach Protagonisten mit didaktischem Vorbildcharakter, die geeignet sind, "useful for gay as well as straights" zu sein und die in Warrens Romanen zu finden sind; sowie andererseits nach Protagonisten wie denjenigen in Rechy's späteren Romanen, die "an image of homosexuality which is potentially destructive and harmful to the goals of the gay liberation movement"⁷¹ darstellen. Wenn Steuernagel Warrens Strategie hervorhebt, durch die die Vorstellung von Homosexuellen als *deviants* aufgelöst wird, befördert sie in Umkehrschluß gleichzeitig die erneute literarische Stereotypisierung von homosexuellen Protagonisten, die nur noch positiv konnotiert sein 'dürfen.'

Daß diese von Steuernagel betriebene Art von Literaturkritik eine entsprechende Rückwirkung auf die Literatur seit den späten sechziger Jahren zeigt, belegt Gregory Woods: "However, there is a serious sense in which one can suggest that our happiness came to plague us, too", denn der Zwang, dem die Autoren zuvor unterlagen, negativ konnotierte homosexuelle Protagonisten

metaphorischer Bedeutung, zwischen Logik und Rhetorik, zwischen ernster und fiktiver Rede im Strom eines allgemeinen [...] Textgeschehens verschwimmen." S. 244.

⁷⁰Trudy Steuernagel; "Contemporary Homosexual Fiction and the Gay Rights Movement." In: Wayne R. Dynes, Stephen Donaldson (Hg.); *Homosexual Themes in Literary Studies*. New York, London 1992. S. 339 - 348. Hier: S. 339.

⁷¹Steuernagel. S. 346.

zu erschaffen, wurde mit den politischen Veränderungen, die die Gay Liberation mit sich brachte, abgelöst durch den neuen "imperative to provide relentlessly positive images and unambiguously happy endings." Wenn es vor dieser Zeit vor allem die mainstream-Kritik war, die das Bild des Homosexuellen in der Literatur diktierte, sind es jetzt die *gay critics*, die unter dem Hinweis auf die meinungsbildende Funktion von Literatur ein neues Bild prägen: "No central gay character could be murdered or commit suicide, even if for reasons clearly represented as being other than homosexuality itself, for fear of reinforcing the myth of the tragic queer."⁷² Indem in der 'gay literature' keine negativ konnotierten Daseinsformen des Individuums aufgegriffen werden dürfen, eine Maxime, die für die 'non-gay', also die nicht spezifizierte Literatur, undenkbar wäre, konstituieren sich die Rollenbilder der neuen *gay identity* noch über den Gegensatz zur heterosexuellen Leitkultur. Topoi wie beispielsweise der des Selbstmörders aus Liebe wie in *Die Leiden des jungen Werthers* oder der des vereinsamten Großstadtmenschen am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts blieben heute der nicht als 'homosexuell' identifizierten Literatur vorbehalten.

Dem politischen Anspruch an die Literatur entspricht auch die äußere Form der Romane. Die Texte der literarischen Postmoderne lassen sich in eine Typologie von vier verschiedenen Textformen einordnen, die einander zum Teil ergänzen können. Demnach gibt es 1. den Text als radikales Experiment mit der Sprache, 2. den Text der destruktiven Revolte, 3. den 'lesbaren' (und dabei neorealistischen, neoromantischen oder neomodernistischen) Text sowie 4. den ideologisch-utopischen Text der neuen Bewegung.⁷³ Bis auf wenige Ausnahmen stammen alle Texte, die seit den sechziger Jahren als 'gay literature' veröffentlicht werden, aus den beiden letztgenannten Kategorien dieser Typologie, oder, wie Bert Büllmann schreibt, der "Wunsch nach Sprachneubildung [erstreckt] sich nicht auf die Struktur homosexueller Texte, welche grundsätzlich der traditionellen Romanform ohne jegliche Strukturauflösung verpflichtet sind".⁷⁴ Sarah Schulman vergleicht die Litera-

⁷²Woods 1998. S. 341. Woods bezieht sich hier zwar explizit auf den Zeitraum zwischen den späten sechziger und den frühen achtziger Jahren, aber auch seitdem hat sich der politische Anspruch, der hierbei zutage tritt, nicht wesentlich geändert; die zitierte Untersuchung von Steuernagel z. B. stammt aus dem Jahre 1992. Hier klingt die Gefahr des eingeschränkten Blickwinkels an, der jede Minoritätenkritik ausgesetzt ist und auf die Jacob Stockinger hingewiesen hat: "minority criticism degenerates into a body of inquisitorial attitudes."

⁷³Peter V. Zima; *Moderne/Postmoderne*. S. 359. Der Begriff 'Postmoderne' bezeichnet nach Zima im allgemeinen Sinne die die Moderne ablösende Epoche.

⁷⁴Büllmann. S. 149.

tur sogar mit einem "stalinistischen Sozialen Realismus", der für leicht zugängliche, transparente Texte sorgen soll, deren Aussage von allen Lesern verstanden werden kann.⁷⁵ In dieser Hinsicht entspricht die 'gay literature' immer noch der These von Roger Austen, nach der Homosexualität nur in Form einer "realistic problem novel" angemessen verarbeitet werden könne, daß also jeder literarischen Thematisierung von Homosexualität ihre Problematisierung und Rechtfertigung auf den Fuß folgen müsse. Die Struktur der zeitgenössischen 'gay literature' ist also ebenso wie der Inhalt dem politischen bzw. dem didaktisch-aufklärerischen Aspekt der Literatur untergeordnet.

Dadurch rückt die Kritik in die Nähe der von Peter V. Zima beschriebenen *restriktiven Ideologie*, die dann vorliegt, wenn Autoren ihren wissenschaftlichen Texten implizit oder explizit Werturteile zugrundelegen, die für ihre - Zima benutzt den Ausdruck "Expertengruppen" - spezifisch sind.⁷⁶ Diese Werturteile fügen sich zu einem dualistischen Diskurs in Form einer rigiden, als unvereinbar angenommenen Aufteilung in Subjekt und Antisubjekt, bei der das Antisubjekt, das im vorliegenden Fall das 'Heterosexuelle' ist, zu- meist negativ konnotiert wird.⁷⁷ Weiterhin kommt es nach Zimas Auffassung zu einem Identitätsdenken des Aussagesubjekts, also des Autors, indem er seine Position als "natürlich und selbstverständlich" empfindet und das Bewußtsein seiner eigenen Bedingtheit ausblendet. Um diese ideologische Vereinnahmung der Literatur zu verhindern, müßte also die Literatur weitgehend vor ihrer Annexion durch sozialpolitische Ziele befreit werden. In den meisten Fällen wird die Literatur verquickt mit politischer Aktion, die seit Stonewall "two equally powerful forces working toward the single goal of gay and lesbian visibility and social equality" sind: "In this sense, then, since 1969, our history has been both textual and social."⁷⁸ Die homosexuelle

⁷⁵Sarah Schulman; "GayLit? GayLit!" In: Nelson, E. S. (Hg.); *Contemporary Gay American Novelists: A Bio-Biographical Critical Sourcebook*. Westport, CT 1993. S. 153 – 160. Hier: S. 154.

⁷⁶Peter V. Zima; *Literarische Ästhetik*. Tübingen, Basel 1995. S. 380. Im Gegensatz zur restriktiven Ideologie sieht Zima die *allgemeine Ideologie*, die er auch *Soziolekt* nennt, auf die sich jede wissenschaftliche Theorie zurückführen läßt, ohne daß dieses etwas über ihren Wert aussagt. Sie unterscheidet sich von der restriktiven Ideologie dadurch, daß sie selbst-reflexiv ist und daß sie von der Dichotomie der Werturteile nicht auf die gleiche Weise beherrscht wird. Jede restriktive Ideologie läßt sich demnach auf eine allgemeine Ideologie zurückführen, aus der sie durch die Radikalisierung deren Dichotomie hervorgegangen ist.

⁷⁷Peter V. Zima; *Moderne/Postmoderne*. Tübingen, Basel 1997. S. 369ff.

⁷⁸Byrne S. Fone; *A Road to Stonewall: Male Homosexuality and Homophobia in English and American Literature, 1750 - 1969*. New York 1995. S. xiii.

Literatur läßt sich nicht vom sozialwissenschaftlichen Diskurs trennen und damit auch nicht von ihrem politischen Impetus. Diese Tatsache trägt vielleicht auch der These von Gregory Woods Rechnung, der, indem er die Anfänge der 'gay literature' im akademischen Umfeld des ausgehenden 19. Jahrhunderts sucht, sie dem Wesen nach politisch definiert.

In eine Definition von 'gay literature' müßten demnach drei Variablen einbezogen werden: die Abhängigkeit von einer *gay sensibility*, das Fehlen von verlässlichen Begriffsdefinitionen aus der Sozialwissenschaft sowie die politisch-ideologische Funktion der Texte. Daraus folgt eine Gebundenheit an den jeweiligen Kontext, in dem Literatur geschrieben und rezipiert wird, der über die Thesen von Woods und Bredbeck noch hinausgeht.

Durch die Öffnung der Literatur für homosexuelle Themen und durch die größere Akzeptanz durch die Öffentlichkeit hat auch die Literaturwissenschaft neue Forschungsschwerpunkte entwickelt. Wayne R. Dynes und Stephen Donaldson beobachten fünf Ansätze, die sich Kritiker von 'homosexueller Literatur' seit dem Ende der sechziger Jahre angeeignet haben:⁷⁹

1. Die Identifikation von Autoren, die gleichgeschlechtliche Neigungen an den Tag legten, und die gleichzeitige Untersuchung der verborgenen Einflüsse, die ihre Sexualität auf die Werke gehabt haben mag;
2. Die systematische Untersuchung von wiederkehrenden Themen wie das Coming Out, die Auseinandersetzung mit Vorbehalten aus der Gesellschaft, Freundschaft, Männerdomänen wie das Militär, Konfliktsituationen zwischen heterosexuellen und homosexuellen Impulsen;
3. Die Betrachtung von Literatur als *social reflector* in Bezug auf Homosexualität. Hier werden auch Autoren einbezogen, die auch ohne bekannte Neigung Homosexualität in ihren Werken behandelt - oder auch bewußt ignoriert - haben;
4. Die Analyse von literarischen Werken als Parameter in der Entwicklung des öffentlichen Bewußtseins;
5. Die Wechselwirkung mit anderen, in der Entstehung begriffenen Forschungsansätzen wie der ethnischen Literaturkritik, dem Dekonstruktivismus, der Kulturkritik, die bewußt die Abgrenzungen zwischen gehobener und Trivallliteratur verwischen.

⁷⁹Wayne R. Dynes; Stephen Donaldson (Hg.); *Homosexual Themes in Literary Studies*. New York and London 1992. Hier: "Introduction."

Die Problematik, die zum Teil nicht nur die Autoren in ihrer Thematisierung von Homosexualität eingeschränkt hat, sondern auch die Literaturkritiker darin, das Thema zum Gegenstand von Untersuchungen zu machen, war auch eine rechtliche. John Murphy führt zu Beginn der siebziger Jahre aus: "Like Albee, Purdy, Vidal, and many others, Isherwood has made no outright statement about homosexuality. To accuse them of it would make me subject to a libel suit."⁸⁰ Ein Kritiker, der einen dieser Autoren bespricht, ist zu der Annahme gezwungen, daß die Werke rein fiktiv sind und keine Rückschlüsse auf gelebte Erfahrungen zulassen. In der Kritik mußte die Biographie der Autoren (sofern sie noch lebten) also schärfer als gewöhnlich von deren Literatur getrennt werden.

1. 1. Zensur und literarische Produktivität

Die Zensur spielt in der Geschichte der Bearbeitung des Topos homosexuellen Begehrens und Handelns für den in dieser Arbeit betrachteten Zeitraum eine besondere Rolle. Der Grund dafür liegt in den verschiedenen Zensurbestimmungen und in den vielfältigen gesellschaftlichen Rahmenbedingungen im Zusammenhang mit den Manifestationen von gleichgeschlechtlicher Sexualität, denen Isherwood im Verlauf seiner produktiven Zeit zwischen 1928 und 1980 ausgesetzt war: Im England der zwanziger und dreißiger Jahre herrschte eine starke Regulierung durch Zensur und das Strafgesetz. In den USA der fünfziger und frühen sechziger Jahre hingegen war Homosexualität im herrschenden sogenannten McCarthyism stark stigmatisiert und war daher internen und externen Maßnahmen unterworfen. Erst mit dem Gay Liberation Movement, an dem Isherwood aktiv teilgenommen hat, wurde die Zensur durch Verleger abgeschafft und es begann sich ein Markt für Werke zu entwickeln, in denen offen über Homosexualität, auch über sexuelle Handlungen, geschrieben wird.

In den letzten Jahren ist der Begriff 'Zensur' intensiv diskutiert worden. Frederick Schauer faßt die Richtung der Äußerungen, die zu dieser Diskus-

⁸⁰John Murphy; "Queer Books." In: Karla Jay und Allen Young (Hg.); *Out of the Closets: Voices of Gay Liberation*. New York, London 1972. S. 72 - 93. Hier: S. 89. Murphy fährt fort: "It is simply another indication of the extent of homosexual oppression."

sion beigetragen worden sind, nach ihrem Schwerpunkt in zwei Kategorien zusammen: Zum einen ist der Sinn von Zensur thematisiert worden, also die Frage, ob und in welchem Rahmen Zensur wünschenswert oder notwendig ist. Die Meinung tendiert nach Schauer immer stärker dahin, sich gegen Zensur auszusprechen: "In the last thirty years, the word censorship has become predominantly pejorative, and to praise an act of censorship is on the verge on committing a linguistic mistake."⁸¹ Mit dieser Veränderung in der konnotativen Bedeutung des Begriffs geht eine Ungewißheit der denotativen Bedeutung einher. Von einigen Kritikern ist der Begriff soweit ausgeweitet worden, daß er auch gesellschaftliche Diskurse im allgemeinen Sinne umfaßt, da jeder Diskurs bestimmte Stimmen von der Artikulation abhält bzw. bestimmte Artikulationsformen nicht akzeptiert und andere hingegen zum Sprechen ermutigt. So ist beispielsweise auch der Bestand von Veröffentlichungen in Bibliotheken und Buchläden nach dieser Definition bereits zensiert, da er eine Auswahl darstellt, durch die andere Veröffentlichungen ausgeschlossen worden sind. Im Hinblick auf diese beiden Problembereiche des Begriffs faßt Schauer den Stand der Diskussion folgendermaßen zusammen:

Although we have replaced the uncertainty about whether censorship is good or bad with a widespread belief in censorship's undesirability, we have at the same time moved to a point of considerable uncertainty about what censorship is.⁸²

Die Zensur hingegen, mit der Isherwood sich konfrontiert sah und die zu seiner Zeit bewußt wahrgenommen worden ist, war in ihrer Wirkungsweise und Technik noch relativ eindeutig und in ihren Auswirkungen nachweisbar.⁸³ So soll der Begriff hier im "klassischen Sinne" als Sammelbegriff für eine Vielzahl von direkt und indirekt wirkenden Mechanismen verstanden werden, anhand derer die literarische Behandlung von Themen verhindert bzw. manipuliert wird oder werden soll. Die Gegenstände von Zensur waren und sind vor allem zeitkritische Werke, bei denen die Zensur zum Schutz der

⁸¹Schauer. In: Robert C. Post (Hg.); *Censorship and Silencing: Practices of Cultural Regulation*. Los Angeles 1998. *Censorship and Silencing*. S. 147.

⁸²Schauer. In: *Censorship and Silencing*. S. 147.

⁸³Im weiteren Verlauf werden die verschiedenen Formen der Zensur der Einfachheit des Satzbaus halber immer im Präsens beschrieben, auch wenn zum Teil bestimmte Inhalte heute nicht mehr zensiert werden oder bestimmte Formen von Zensur heute nicht mehr ausgeübt werden oder sich auf bestimmte Kulturkreise beschränken. Zudem soll die Betrachtung auf Literatur in nicht-totalitären politischen Systemen beschränkt werden.

im Text porträtierten Personen bzw. die Autorität, die durch sie verkörpert wird, wirkt. Des weiteren wird sexuell explizite bzw. obszöne Literatur zensiert, um die Rezipienten, vor allem auch die minderjährigen Rezipienten, vor unerwünschten Affekten zu schützen.⁸⁴ Optional gehört in diese Liste auch religiöse Literatur, die im Hinblick auf einen möglichen gotteslästerlichen Gehalt zensiert wird.⁸⁵ Historisch hat sich eine große Anzahl von Formen, in denen Zensur ausgeübt wird, herausgebildet. Die wichtigsten Kriterien zur Unterscheidung der verschiedenen Formen sind die drei folgenden: Zum einen gibt es die Möglichkeit, Zensur nach dem Zeitpunkt des Eingriffs zu klassifizieren, daß heißt, ob eine Vorzensur vor Drucklegung stattfindet oder bei anstößigem Gehalt eine Nachzensur nach Verkauf des Buches. Zudem kann nach dem geltenden Rechtssystem unterschieden werden, das entweder eine Präventiv- oder eine Prohibitivzensur vorsieht. Drittens bietet sich die Abgrenzung einer institutionalisierten von einer nichtinstitutionalisierten, also indirekten Zensur an. Während die institutionalisierte Zensur durch entsprechend eingerichtete oder beauftragte Instanzen ausgeführt wird, verhält es sich mit der indirekten Zensur wesentlich komplexer. Durch sie kontrollieren einflußreiche gesellschaftliche Gruppen durch Druck im psychologischen, ökonomischen, politischen Bereich indirekt den Gehalt und Inhalt von literarischen Werken.⁸⁶ Diese Zensur durch die gesellschaftstragende Ideologie wirkt sich oft in Form einer Selbstzensur des Autors aus. Ihr Ziel ist entweder Verhinderung, Verschlüsselung oder Reduzierung von anstößigen Inhalten auf nicht sanktionierte Darstellungsformen. Sie ist diejenige Form von Zensur, von der das Werk Isherwoods vor allem betroffen ist.

Rolley faßt den Zusammenhang von Selbstzensur und Literatur sehr weit: "All writing is built on selective censorship: which thoughts, themes, impulses and explanations are to be pursued, which to be suppressed?"⁸⁷ Aus dieser Perspektive betrachtet ist der Übergang von allgemeiner Findung der Schreibintention zu Selbstzensur fließend. Für die Untersuchung der Werke

⁸⁴vgl. Wolfgang Beutin; "'Organisation unseres Verhaltens auf die Zukunft hin'? - Überlegungen zum Literaturbegriff." In: Birgit Dankert, Lothar Zechlin; *Literatur vor dem Richter: Beiträge zur Literaturfreiheit und Zensur*. Baden-Baden 1988. S. 33

⁸⁵so Ulla Otto, hier zitiert nach Dieter Breuer; *Geschichte der literarischen Zensur in Deutschland*. Heidelberg 1982. S. 19.

⁸⁶vgl. Ulla Otto nach Dieter Breuer. S. 19f.

⁸⁷Katrina Rolley; "The treatment of homosexuality and *The Well of Loneliness*." In: Paul Hyland, Neil Sammells (Hg.); *Writing and Censorship in Britain*. London, New York 1992. S. 222.

Christopher Isherwoods soll die bewußte Veränderung von Inhalten bzw. Auslassung betrachtet werden, die im Zusammenhang mit dem Thema der Homosexualität stehen. Hierzu unterscheidet Marty Roth drei Arten, in denen die Codierung von Homosexualität durch den Autor stattfinden kann: *cross-writing*, *displacement* und *erasure*.⁸⁸ Die Technik des *cross-writing* bedeutet die Veränderung von Namen und Personalpronomen, durch die der anstößige Text vor der Veröffentlichung 'enthomosexualisiert' werden soll. Die Codierung durch *displacement* versetzt die homoerotische Komponente in einen anderen Rahmen bzw. Diskurs wie den der Kunst, speziell den des Ästhetizismus, der besser geeignet ist, das Thema akzeptabel zu machen. Auch die Uminterpretation der homosexuellen Thematik in den allgemeineren Bereich des Schreibens über Mechanismen der Unterdrückung und Normabweichungen gehört in diesen Bereich. *Erasure* als die dritte Art der Codierung, die Roth anführt, bezeichnet eine scheinbare Auslöschung des ursprünglich homosexuellen Gehalts eines Textes. Ihre radikalste Form ist die "destruction of language", die Auslassung oder nachträgliche Streichung aller Hinweise auf Homoerotik, es gehören aber auch bewußte Undeterminiertheiten wie die schlichte Vermeidung von Personalpronomen dazu. In denjenigen literarischen Texten, in denen diese Form vorwiegend angewendet wurde, ist das Thema der Homosexualität jedoch nicht gänzlich verschwunden, vielmehr zeichnen sie sich dadurch aus, daß in ihnen Homosexualität gleichzeitig vorhanden und nicht vorhanden ist, denn

homosexuality is never really erased from the stories it has once inhabited; understanding of its presence flickers on and off like the lights on an oldfashioned movie marquee [...] Whereas cross-writing allows to preserve the illusion that the fiction of the text is heterosexual, this mode of erasure indulges the belief that the fiction is homosexual and then crosses at the last moment.⁸⁹

Marita Keilson-Lauritz knüpft in ihrem Aufsatz "Maske und Signal - Textstrategien der Homoerotik" an diese Form des *cross-writing* an. Um einen Skandal nach der Publikation oder eine Ablehnung des Manuskripts durch den Verleger zu vermeiden, wird der homosexuelle Gehalt eines Textes verschlüsselt oder camoufliert. Das anstößige Thema wird durch die Übertra-

⁸⁸Marty Roth; "Homosexual Expression and Homophobic Censorship: The Situation of the Text." In: David Bergman (Hg.); *Camp Grounds: Style and Homosexuality*. Amherst, MA 1993. S. 270ff.

⁸⁹Roth. S. 274.

gung in einen anderen, nicht tabuisierten Kontext verschlüsselt und damit indirekt beschreibbar gemacht. Das Ergebnis dieser Camouflage ist eine beabsichtigte Differenz zwischen einem nichtanstößigen Oberflächentext und einem Subtext mit homosexueller Aussage. Zu einer Strategie des Verbergens muß jedoch zugleich eine Strategie des Hinweisens gehören, um den Subtext erkennbar werden zu lassen. Deshalb werden Signale nötig, die einen sensibilisierten Leser im Oberflächentext auf den Subtext aufmerksam machen. Diese Signale müssen so eingesetzt werden, daß sie immer durch ihren gleichzeitigen Status als Metapher oder literarisches Zitat geschützt sind. Keilson-Lauritz führt aus, daß unter bestimmten Umständen und in manchen Leserkreisen Maske und Signal identisch sein können und in ihrer Funktion austauschbar. Daher schlägt sie vor, zwar zur Untersuchung der zugrundeliegenden Tendenz am konkreten Textbeispiel zwischen einer maskierenden und einer signalisierenden Strategie zu unterscheiden, ansonsten aber von Strategemen zu sprechen. In ihnen werden beide Funktionen zusammengefaßt, die sowohl als Verstellung als auch als Signal funktionieren können. Einige der wichtigsten Strategeme sind zum Beispiel das geschlechtsneutrale Du-Gedicht, viele Formen von Geschlechter- oder Rollentausch, Zitieren aus dem traditionellen Kanon homosexueller Literatur oder Einbettung in Traditionen der Homosozialität wie der Armee, der Marine oder dem Internat. Um Maskierung oder Camouflage einwandfrei nachweisen zu können, müssen fast immer textexterne Belegmaterialien z.B. aus der Biographie des Autors oder frühere Textversionen hinzugezogen werden.⁹⁰

Unter diesem Gesichtspunkt kann eine Selbstzensur durch den Autor auch produktive literarische Effekte hervorrufen, oder: "in Foucauldian terms, it has the power to *produce* as it polices."⁹¹ So wird ein tabuisierter, der Zensur unterworfenen Gehalt in der Literatur durch Zensur oder Selbstzensur nicht notwendigerweise zum Schweigen gebracht und nicht ausgelöscht, sondern zur "besonderen Artikulation" gezwungen. So greift Zensur nicht immer das an, was gesagt wird, sondern wirkt auf die Art und Weise, wie es gesagt wird. Trotz des Anreizes zur Entschlüsselung, den die Strategeme bieten, soll eine

⁹⁰Marita Keilson-Lauritz; "Maske und Signal - Textstrategien der Homoerotik." In: Kalveram, Popp (Hg.); *Homosexualitäten - literarisch: Literaturwissenschaftliche Beiträge zum Internationalen Kongress "Homosexuality, which Homosexuality?"* Amsterdam 1987. Essen 1991. S. 63 - 76.

⁹¹Neil Sammels; "Writing and censorship: an introduction". In: *Writing and Censorship in Britain*. S. 1 - 14. Hier S. 10.

monokausale Fixierung auf das versteckte homosexuelle Element vermieden werden: "Es kann nicht Aufgabe einer Theorie sein, die Ambivalenz dort zu tilgen, wo sie intendiert war und die ästhetische Qualität eines Textes ausmacht."⁹² In der Diskussion der Werke Isherwoods soll nachgewiesen werden, auf welche Art und Weise sich Isherwood verschiedener Strategien bedient hat.

Die Auswirkungen, die die Zensurbestimmungen auf Christopher Isherwood bereits zu Beginn seiner produktiven Zeit gehabt haben, lassen sich mit den Worten seines Freundes Stephen Spender zeigen. In der 1987 verfaßten Einleitung zu *The Temple* beschreibt Spender rückblickend das intellektuelle Klima, in dem die Schriftsteller der jungen Generation im England der späten zwanziger Jahre gelebt haben:

In the late Twenties young English writers were more concerned with censorship than with politics. [...] For many of my friends and for myself, Germany seemed a paradise where there was no censorship and young Germans enjoyed extraordinary freedom in their lives. By contrast England was a country where James Joyce's *Ulysses* was banned, as was also Radclyffe Hall's *The Well of Loneliness* - a novel about a lesbian relationship. England was where the police, at the order of Mr. Mead, a London magistrate, took down from the walls of the Warren Gallery pictures from an exhibition of D. H. Lawrence's paintings.⁹³

Spender führt weiter aus, daß gerade die strengen Regulierungen den oppositionellen Wunsch geschürt haben, über die verbotenen Themen, im speziellen über Homosexualität, zu schreiben. Gleichzeitig suchten die Autoren der strengen Zensur zu entkommen, indem sie sich im vergleichsweise wenig regulierten Deutschland zeitweise niedergelassen haben. Hier findet er Parallelen zu früheren Autorengenerationen, die aus vergleichbaren Gründen ihr Land verlassen haben:

⁹²Peter V. Zima; *Literarische Ästhetik: Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft*. Tübingen 1995. S. 379. Zima bezieht sich hier auf die Rezeption von Baudelaire's Gedicht *Die Katzen*.

⁹³Stephen Spender; *The Temple*. New York 1988. "Introduction." *The Temple* ist bereits im Jahre 1930 entstanden, von Spender aber - aufgrund der Zensurbestimmungen - erst 1988 erstmals veröffentlicht worden. Spender fährt in der Einleitung fort:

"This was 1929 - just before the Thirties when everything became politics - Fascism and anti-Fascism. In the first part of *The Temple* Paul believes that he is sharing a 'new life' with German friends - a happiness to be found in Weimar Germany. There is bitter irony then in the fact that he should do so in that country which within four years was to be taken over by the Nazis who imposed on it, through their tyranny, the most rigid censorship."

Censorship, more than anything else, created in the minds of young English writers an image of their country as one to get away from: much as, in the early Twenties, Prohibition resulted in young Americans like Hemingway and Scott Fitzgerald leaving America and going to France or Spain. For them, drink; for us, sex. Another result of censorship was to make us wish to write precisely about those subjects which were most likely to result in our books being banned. There was almost an obsession among young English writers at this time to write about things which were, as subjects of literature that could be published, forbidden by law.⁹⁴

Das intellektuelle Klima ist auch von Colin Spencer beschrieben worden. Er findet eine gewisse Freiheit, mit der sich Homosexualität manifestieren konnte: "in the 1920s we find chaos, old and new in constant friction, if not battling in public [...] though homosexuality insisted on being flagrant in its customs, clothes and slang, the old order never recognized it."⁹⁵ Dem steht eine Liste von wissenschaftlichen Veröffentlichungen gegenüber, in denen Sexologen wie Havelock Ellis oder Edward Carpenter die Etiologie homosexuellen Verhaltens zum ersten Male wissenschaftlich untersuchen. Doch obwohl das *jazz age* der 1920er Jahre im Rückblick eine Zeit der Rebellion gewesen zu sein scheint, sei es, so Wilson, unmöglich gewesen, Romane zu veröffentlichen, in denen offen über gleichgeschlechtliche Erfahrungen geschrieben würde.⁹⁶ Dies ist vor allem auch durch die vielkommentierten Gerichtsverhandlungen um Oscar Wilde bedingt worden. Diese Zensur durch Verleger und durch die Autoren selbst sei so erfolgreich gewesen, daß ein großer Teil der Bevölkerung nichts von dieser Form von Sexualität gewußt hat.⁹⁷

Der ausgeprägte Wunsch, über Sexualität bzw. Homosexualität zu schreiben, ist zum einen mit den Worten Spenders auf den oppositionellen Geist jener Generation zurückzuführen. Zum anderen ist er aber auch zu diesem Zeitpunkt historisch neu entstanden: Diese These stellt Saunders anhand der Reaktionen in Großbritannien auf den *Obscene Publications Act* in seiner ersten Fassung von 1857 und seiner Neufassung von 1959 auf. Der erste Erlaß zog nicht das Interesse der Autoren auf sich, denn "In 1857 the law's

⁹⁴Spender; *The Temple*. Introduction.

⁹⁵Colin Spencer; *Homosexuality. A History*. London 1996. S. 341.

⁹⁶Colin Spencer. S. 342.

⁹⁷Colin Spencer. S. 323.

concern was not with serious literature, and serious literature's concern was not with the law."⁹⁸ Das Thema der Sexualität war für Autoren nicht interessant, und so wurde das neue Gesetz zum Zeitpunkt seines Erlasses nur von Juristen und nicht von den Intellektuellen diskutiert. Erst nach diesem Zeitpunkt passiert das, was Saunders eine "crucial but unforeseen mutation in literary culture"⁹⁹ nennt: Sexualität begann, sich zu dem zu entwickeln, was sie bis heute geblieben ist: ein Grundthema von Literatur und zu einer der wichtigsten Schlüssel in der Persönlichkeit des Autors. Dies wurde auch durch die Psychologie und die Rezeption der Schriften Freuds stark vorangetrieben. Im Jahr der Neufassung des *Obscene Publications Act* 1959 war Sexualität bereits zum "sine qua non of serious literary self-interrogation"¹⁰⁰ geworden.

Auch nach seiner Übersiedelung in die USA 1939 sah Isherwood sich mit starken repressiven Maßnahmen gegen Literatur mit homosexuellem Gehalt konfrontiert. In den fünf Jahren nach Ende des Zweiten Weltkrieges fand zwar eine relativ offene Diskussion von Homosexualität mit einem relativ hohen Grad von Toleranz statt. Dies fand jedoch bald ein Ende, das James Levin zu einem gewissen Maße auch auf die politische Situation des Landes im sich entwickelnden Kalten Krieg zurückführt.¹⁰¹ In ganz besonderem Maße ist dies durch die Aktivitäten des Senators McCarthy aus Wisconsin verstärkt worden, der 1952 in den Congress gewählt wurde und der stark gegen Homosexualität polemisiert hat. Er hat in seiner Rhetorik Homosexualität und Kommunismus verbunden und damit ein distinktiv repressives und homophobes Klima geschaffen, das über seine Amtszeit hinauswirkte.¹⁰² Zudem beeinflusste nach Levin auch ein allgemein vorherrschender Konservatismus sowie die starke ideologische Betonung der Familie das negative Ansehen von Homosexualität: "Anything that was a slight deviation from this narrowly drawn social requirement made an individual the subject of ridicule or even ostracism."¹⁰³ Erst mit Einsetzen des Gay Liberation Movement und

⁹⁸David Saunders; "Victorian obscenity law: negative censorship or positive administration?" In: *Writing and Censorship in Britain*. S. 154 - 170. Hier S. 162.

⁹⁹Saunders. S. 163.

¹⁰⁰Saunders. S. 163.

¹⁰¹James Levin; *The Gay Novel: The Male Homosexual Image in America*. New York 1983. S. 137ff.

¹⁰²vgl. hierzu auch Fone; *A Road to Stonewall*. S. 234.

¹⁰³Levin. S. 139.

der allgemeinen Hinterfragung von etablierten Vorstellungen im Laufe der sechziger Jahre verringerte sich der gesellschaftliche Druck, bis es in den siebziger Jahren möglich wurde, sehr explizit über Homosexualität, auch über sexuelle Handlungen, zu schreiben. Diese Entwicklung schlägt sich vor allem in Isherwoods vorletztem Werk *Christopher and His Kind* nieder.

Die Bestimmungen zur literarischen Zensur haben das Werk Isherwoods auch aus dem Grunde mitgeprägt, daß er eine starke autobiographische Schreibmotivation bei sich erkennt, die seine Wahl der literarischen Inhalte maßgeblich bestimmt. Die Zensur bzw. die notwendige Selbstzensur läßt in bezug auf das Thema der Homosexualität jedoch keine freie Entfaltung zu. Somit gerät der Autor in einen Konflikt von Schreibimpuls und tatsächlicher literarischer Realisierbarkeit, der wiederum auf das Werk rückwirkt. Um das Ausmaß der (selbst-)zensurbedingten Einschränkungen würdigen zu können, soll im folgenden Abschnitt das spezifische Verhältnis betrachtet werden, daß Isherwood gegenüber den beiden Genres der Autobiographie und Fiktion entwickelt hat.

2. Das Verhältnis von Autobiographie und Fiktion

Isherwood mißt der Autobiographie in seinem Werk eine besondere grundlegende Bedeutung zu: "With me, everything starts with autobiography."¹⁰⁴ Allen Romanen Isherwoods liegen autobiographische Elemente zugrunde, während andererseits alle als Autobiographie erschienenen Werke einen vom Autor bewußt eingefügten und instrumentalisierten Anteil an Fiktionalität aufweisen. Sein gesamtes Werk ist geprägt von der ständigen Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Fiktion, autobiographischer Faktizität und Wahrhaftigkeit. Im folgenden Kapitel soll geklärt werden, welche Rollen autobiographische und fiktionale Elemente einnehmen, auf welche Weise und mit welcher Absicht Isherwood biographische Elemente in Fiktion umwandelt und inwieweit die Genrebezeichnungen Autobiographie, autobiographischer Roman und Roman in Bezug auf Isherwoods Werk voneinander abzugrenzen sind.

Philippe Lejeune schreibt zur Abgrenzung von Autobiographie und autobiographischem Roman, daß der Unterschied nicht auf der Ebene der internen Textanalyse zu suchen sei, sondern allein in den Angaben auf der Titelseite: Wenn die Namen von Autor, Erzähler und Protagonist identisch sind, und dies ist eine *conditio sine qua non*, dann handelt es sich um eine Autobiographie; ist dies nicht der Fall, liegt ein autobiographischer Roman vor.¹⁰⁵ Als solche werden von Lejeune im Hinblick auf den Inhalt diejenigen fiktionalen Texte bezeichnet,

in denen der Leser aufgrund von Ähnlichkeiten, die er zu erraten glaubt, Grund zur Annahme hat, daß eine Identität zwischen Autor und Protagonist besteht, während der Autor jedoch beschlossen hat, diese Identität zu leugnen oder zumindest nicht zu behaupten.¹⁰⁶

Sowohl in Autobiographien als auch in autobiographischen Romanen tritt das Problem der Ähnlichkeit auf. In bezug auf beide Genres nennt Lejeune es eine "paradoxe Tatsache," daß eine biographische Exaktheit, die sich durch Nachforschungen überprüfen läßt, in beiden Gattungen keine große Rolle spielt, denn das "Resultat muß nicht unbedingt eine strenge Ähnlichkeit

¹⁰⁴Daniel Halpert; "A Conversation." In *Antaeus*, 13, 14. 1974. S. 368.

¹⁰⁵Diese Behauptung von Identität nennt Lejeune den 'autobiographischen Pakt'. Philippe Lejeune; *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt/Main 1994. S. 27.

¹⁰⁶Lejeune, *Pakt*. S. 26.

aufweisen."¹⁰⁷ Dieser Gedanke Lejeunes ließe sich weiterentwickeln mit der Frage, welches Ziel der Autor vor Augen haben mag, wenn er von der Darstellung der reinen Fakten abweicht und dadurch zunächst den Grad der Ähnlichkeit zu vermindern scheint. In einem solchen Fall wird eine andere, authentischere Selbstbeschreibung gesucht; statt der Ähnlichkeit durch Faktizität tritt nun die Ähnlichkeit durch 'Wahrheit' oder 'Wahrhaftigkeit' in den Vordergrund.

Philippe Lejeune stellt die These auf, daß die Wahrheitssuche im Roman gerade durch die behauptete Nicht-Identität von Protagonist und Autor begründet wird, denn die Genrebezeichnung auf dem Titelblatt des Buches bestimme die Haltung des Lesers: Wird wie in der Fiktion die Identität von Autor und Protagonist nicht behauptet, so wird der Leser den Text auch gegen den Willen des Autors im Hinblick auf eventuelle Ähnlichkeiten lesen. Wird die Identität hingegen durch die Bezeichnung Autobiographie behauptet, so setzt der Leser an, nach Unterscheidungen zu suchen. Nur im autobiographischen Roman versteht sich der Leser bewußt und in gewissem Sinne legitim als 'Spürhund.' Allein darin soll der "Mythos des Romans, der 'wahrer ist als die Autobiographie'" zu suchen sein, denn was "man gegen den Willen des Autors aus dem Text herauszulesen glaubt, erscheint einem immer wahrer und tiefgründiger".¹⁰⁸

Dieser rezeptionstheoretische Ansatz von Lejeune spiegelt jedoch nicht wider, auf welche Weise Isherwood die Spannung zwischen den Genres erfahren hat. Isherwood hebt die Suche nach Wahrheit zwar stets hervor, sieht aber in der Repräsentation von Wahrheit im Text anstelle eines rezeptionsästhetischen Problems eher ein literarisch-technisches Problem auf der Seite des Autors. Dennoch leitet auch er die Leser auf verschiedene Weise an, seine Werke zu lesen. Dem als Autobiographie erschienenen *Lions and Shadows* ist ein Vorwort vorangestellt, in dem Isherwood die direkte Identifizierung des Dargestellten mit seiner Person und seinem Leben zu verhindern sucht. Er schreibt, er habe bei der Wiedergabe von Ereignissen und der Beschreibung von Charakteren "a novelist's licence" genutzt.¹⁰⁹ In der knapp vierzig Jahre später erschienenen Autobiographie *Christopher and His Kind* hingegen verspricht Isherwood in den einleitenden Sätzen, dieses Werk im

¹⁰⁷Lejeune, *Pakt*. S. 40.

¹⁰⁸Lejeune, *Pakt*. S. 27.

¹⁰⁹*Lions and Shadows*. "To the Reader".

Gegensatz zu *Lions and Shadows* "as frank and factual as I can make it, especially as far as I myself am concerned"¹¹⁰ zu machen. Aber auch diese Autobiographie unterscheidet sich wiederum im Ton wie im Thema stark von den anderen späten Autobiographien Isherwoods wie *Kathleen and Frank* oder *My Guru and His Disciple*. Wenn zudem die autobiographischen Romane in die Betrachtung einbezogen werden, ergibt sich ein komplexes Bild von Isherwoods Verständnis von 'Wahrheit' sowie dem Prozeß ihrer Suche. Um sich daran anzunähern, soll zunächst untersucht werden, unter welchem Gesichtspunkt die Werke über die Gattungsgrenzen von Fiktion, Autobiographie und autobiographischem Roman hinweg vergleichbar sind.

Anders als der Rückblick auf das eigene Leben in Form von Memoiren, eröffnet die Autobiographie dem Autor die Möglichkeit, die Realität der individuellen subjektiven Wahrnehmung gemäß "bildend zu modeln."¹¹¹ Der Autobiograph nutzt eigene Erinnerungen als Grundlage, ohne sie in eine 'subjektive' und eine 'objektive' Kategorie teilen zu müssen. Er nimmt aus ihrer Gesamtheit eine Selektion vor, bei der ihm eine gewisse dichterische Freiheit bleibt. Auf diese Weise also, durch Selektion, Auslassung, Verkürzung, enthält Autobiographie einen Teil an Dichtung, der den historischen, nachprüfbaren Fakten nicht unbedingt entsprechen muß. Aus diesem Grund stellt Autobiographie in ihrer Subjektivität weniger eine Rekonstruktion denn eine individuelle Interpretation von Vergangenheit dar.

Diese Unterscheidung entspricht Bernd Neumanns Abgrenzung der Gattungen Memoire und Autobiographie. Danach stellt die anekdotenhafte Lebensbeschreibung einer arrivierten, meist bekannten Persönlichkeit, die vor dem Hintergrund einer anerkannten gesellschaftlichen Position spricht, das Wesen einer Memoire dar. Im Gegensatz dazu vollzieht eine Autobiographie den zum Teil problemgeladenen Prozeß eines Individuums nach, eine gesellschaftliche Rolle zu übernehmen.¹¹² Auch Isherwood hat eine analoge Unterscheidung von Memoiren und Autobiographien vorgenommen:

a true autobiography [...] presents a central character to whom all other characters and events are directly related, and by whose mind all experiences are subjectively judged. Memoirs, on the other hand,

¹¹⁰Christopher and His Kind. S. 1.

¹¹¹Bernd Neumann; *Identität und Rollenzwang: Zur Theorie der Autobiographie*. Frankfurt/Main 1970. S. 63.

¹¹²Bernd Neumann. S. 63.

should ideally be written by an insignificant, almost invisible observer, with the utmost possible objectivity. Authors who waver between these two approaches to their material usually produce shapeless, incoherent books.¹¹³

Wenn also das Thema einer Autobiographie nicht in den historischen Fakten, sondern im Bewußtsein ihres Autors liegt, dann bietet sie sich gleichzeitig als Mittel zur individuellen Selbsterkenntnis an. So ist ihr Gegenstand die Suche nach Identität: Sie beschreibt das Leben und das Bewußtsein eines noch nicht oder nur teilweise sozialisierten Individuums und den Prozeß seines Werdens oder auch seines Scheiterns. Sie endet mit dem Erreichen der Identität, also der Übernahme einer sozialen Rolle, wobei Identität als dynamisches Potential betrachtet werden muß, das einem beständigen Wechsel unterworfen ist. Dabei steht die spezifische Art und Weise, auf die sich der Autor mit der Gesellschaft, in der er lebt, auseinandersetzt, im Mittelpunkt. Isherwood schreibt in dem Vorwort seiner ersten Autobiographie: "A young man living at a certain period in a certain European country, is subjected to a certain kind of environment, certain stimuli, certain influences"¹¹⁴womit er die Spezifität der dargestellten Erfahrung und Selbstwahrnehmung im Rahmen der jeweiligen Gesellschaft darzustellen sucht. Dennoch beschränkt sich die Autobiographie nicht auf die Aufspürung von gesellschaftlichen und individuellen Umständen, die Einfluß auf die Entwicklung der Person genommen haben, sondern statt dessen auf die Interpretation dieser Umstände durch den Autor.

Elliott negiert die Möglichkeit einer absoluten Faktentreue in geschriebenen Dokumenten. Das betrifft die Geschichtsschreibung ebenso wie die Autobiographie. Er zitiert Hayden White mit dessen Aussage, die *historical narratives* seien verbale Fiktionen, die ebensosehr *erfunden* wie *gefunden* sind.¹¹⁵ Die Notwendigkeit, aus der Fülle von Material und Fakten auszuwählen, verhindere eine absolute Wahrheitstreue des Autors und öffnet statt dessen "inevitably an abyss between his person and his persona".¹¹⁶ Daraus folgt, daß auch bei der größtmöglichen historischen Faktentreue der Wahrheitsge-

¹¹³ Christopher Isherwood; *Exhumations*, London 1984. S. 55. Dieses Zitat stammt aus Isherwoods Rezension zu Stephen Spenders Autobiographie der dreißiger Jahre *World Within World*. Der Zusammenhang dieser Betrachtung mit dem *camera-eye* der *Berlin Novels* wird allerdings noch zu untersuchen sein.

¹¹⁴ *Lions and Shadows*. S. 1.

¹¹⁵ Robert C. Elliott ; *The Literary Persona*. Chicago und London 1982. S. 64f.

¹¹⁶ Elliott. S. 58.

halt nur flüchtig ist. Die spezifische Wahrheit, die der Autor statt der absoluten in autobiographischen Schriften erzeugt, besitzt eine Qualität der "transcendent validity." Im Zuge des Schreibens wird das Selbst gleichzeitig beschrieben, erschaffen und entdeckt.¹¹⁷

Isherwood weist in Interviews auf die Frage nach der Authentizität seiner Werke wiederholt darauf hin, daß er nicht die Faktizität des Erlebten in den Mittelpunkt rückt, sondern die "inwardness of experience."¹¹⁸ So ist 'Wahrheit' nicht so sehr in den Einzelteilen zu suchen, aus denen sich seine Autobiographien und autobiographische Schriften zusammensetzen, sondern in ihrer Summe, dem Ganzen. Die Tatsache, daß das Werk dadurch mit nicht streng faktisch belegbaren Elementen angereichert wird, ist für ihn nicht von Bedeutung, denn

You cut corners, you invent, you simplify, you heighten certain lights and deepen certain shadows, as you might in a portrait. This may mean a very great divergence from the truth. I just don't worry about that.¹¹⁹

So, wie zwischen Fakt und Interpretation nicht immer zu unterscheiden ist, betrachtet Isherwood die Differenzierung zwischen Portrait und realer Person nicht allein als literarisches Problem, sondern als eines, das bereits auf der Ebene der primären menschlichen Interaktion zu finden ist. Jedes Individuum formt sich ein Bild seines Gegenübers, das zwar an die tatsächlichen Umstände angelehnt ist, das aber dennoch durch Reduzierung und Auswahl gewonnen worden ist. Dies erläutert Isherwood als Antwort auf die Frage nach der möglichen Identifizierung von Gerald Hamilton mit seinem literarischen Gegenstück Mr Norris:

we have constructed a mental image of that person, a sort of robot which functions adequately [...] We have decided, once and for all, what he is like - arbitrarily accepting certain aspects of his personality and rejecting others - and our robot embodies our decision. It follows, therefore, that any connection between a live person and a character in a novel is at a double remove. Between Gerald and Mr Norris stands the robot, Gerald-as-I-choose-to-see-him. It is from such a robot, and never directly from a live person, that a character in

¹¹⁷Elliott. S. 71.

¹¹⁸George Wickes; "An Interview with Christopher Isherwood". In: *Shenandoa*. 16. 1965. S. 23 – 52. Hier: S. 49.

¹¹⁹Wickes; "Interview ". S. 49f.

a novel must be adapted and developed. [...] How, indeed, *can* a fictional character 'be' a live person? They inhabit two different worlds and breathe two different kinds of atmosphere.¹²⁰

Brian Finney weist nach, daß Isherwood damit in einer langen Tradition von Autobiographen steht. Finney erkennt ebenso die Durchlässigkeit der beiden Genres, aber er weist darauf hin, daß der Autobiograph dennoch eine Verpflichtung eingeht, die sich dem Romancier nicht stellt, denn der Autobiograph mag sein Material zwar verformen, dramatisieren oder auf alle denkbaren Weisen modifizieren, aber er kann ab einem gewissen Punkt nichts wissentlich hinzuerfinden. Zudem findet er einen autobiographischen Wahrheitsgehalt nicht nur in dem was erzählt wird, sondern auch in der Art und Weise, wie erzählt wird:

Not that his material has to be confined to facts, as we have already seen. It can include memories, however inaccurate, reported fact, true or false, and fantasies, dreams and myths all of which avoid the true / false dichotomy. [...] This means that all the staple ingredients of narration - theme, form, characterization, style imagery - cast light on the subject of the book and are integral to the autobiographical process of self-portrayal.¹²¹

In der dekonstruktivistischen Theorie der Autobiographie wird dieses Problem stärker betont. Die Autobiographie sei weder faktisch wahr, da sie das Leben in eine zielgerichtete Erzählung umsetze, noch rein fiktiv, da ihre Ereignisse nicht ausschließlich literarischer Natur seien. Im Gegensatz zu Lejeune, der von einer Identität zwischen Autor, Protagonist und Erzähler ausgeht, betont der Dekonstruktivist Louis A. Renza die Unterschiede zwischen ihnen.¹²² Der Strukturalismus hingegen hat beide Gattungen soweit aneinandergerückt, daß sie als autonome Texte betrachtet werden, und als solche nicht an ihrem Bezug zur Realität meßbar. Damit wird Autobiographie kaum noch trennbar von Fiktion.¹²³ Auch Hans Glagau hat für die Untrennbarkeit von Roman und Autobiographie argumentiert. Seine These lautet, die

¹²⁰Christopher Isherwood; "Mr. Norris and I by Gerald Hamilton." In: *Exhumations*. S. 85 - 87. Hier S. 85f.

¹²¹Brian Finney; *The Inner I : British Literary Autobiography of the Twentieth Century*. London 1985. S. 71f.

¹²²Die These Renzas wird in Michael Meyer; *Gibbon, Mill und Ruskin. Autobiographie und Intertextualität*. Heidelberg 1998. S. 15. zusammengefaßt.

¹²³vgl. Finney; *The Inner I*. S. 67.

moderne Selbstbiographie sei eine "Tochter des Romans"¹²⁴, indem die eindeutige Kategorisierbarkeit in eine der Gattungen aufgehoben wird, ohne daß der subjektive Wahrheitsgehalt des jeweiligen Werkes relativiert werden muß. Christopher Isherwood kommentiert diese nahe Verwandtschaft von *fact* und *fiction* am Beispiel von *Christopher and His Kind*:

If *Christopher and His Kind* does in fact read like a novel, perhaps it's because I've always felt very little difference between fiction and non-fiction. What matters is what you say about a given situation. Maybe you can explain its reality better by heightening its drama, by way of comment on it. Fiction enters the garden in a serpentine way.¹²⁵

Anhand der späteren Kommentare Isherwoods läßt sich belegen, daß diese Sichtweise auch auf die früheren Werke zu übertragen ist. Als Isherwood begann, über seine Erfahrungen in Berlin zu schreiben, erkannte er, daß die Geschichte "more coherent and indeed truer" werden würde, wenn er sie bis zu einem gewissen Grad fiktionalisieren würde, aber "the story never departs from my own essential experience."¹²⁶ Einen Zusammenhang darzustellen, der immer so genau wie möglich die persönliche Erfahrung des Autors reflektiert, ist ein Anspruch, der eher im Zusammenhang mit einer Autobiographie als mit einem Roman gestellt wird; doch *Mr Norris Changes Trains* und *Goodbye to Berlin* sind als Roman erschienen. In der Romanform verpflichtet sich der Autor nicht auf die gleiche Weise, die *eigene* Erfahrung authentisch nachzuvollziehen. Hier zeigt sich, daß Isherwood sich nicht nur die "novelist's licence" für fiktionale Einstreuungen in seine Autobiographien erlaubt, sondern im Gegenzug auch für seine Romane quasi eine "*autobiographer's licence*" benutzt.

Somit können die Gattungsgrenzen in Isherwoods Werk zwischen Autobiographie, autobiographischem Roman und Roman bis zu einem gewissen Grad aufgehoben werden. Diese Intention tritt auch in Isherwoods Aussage

¹²⁴Hans Glagau; "Das romanhafte Element in der modernen Selbstbiographie." In: Günter Niggel; *Die Autobiographie: Zur Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Darmstadt 1989. S. 55-71. Hier: S. 58.

¹²⁵Zitiert nach Brian Finney; *Christopher Isherwood: A Critical Biography*. Worcester und London 1979. S. 282. Aus: "'The Youth that was I': An Interview with W. I. Scobie." In: *London Magazine*. 17. 1971. S. 24.

¹²⁶Winston Leyland; "An Interview with Christopher Isherwood." In: Winston Leyland (Hg.); *Gay Roots: Twenty Years of Gay Sunshine: An Anthology of Gay History, Sex, Politics, and Culture*. San Francisco 1991. S. 421.

"My work is all part of an autobiography"¹²⁷ zum Vorschein. Die als Autobiographien erschienenen Werke enthalten immer einen Anteil fiktionaler Elemente, während die Romane bis zu einem gewissen Grad autobiographisch geprägt sind, auch wenn der autobiographische Gehalt zwischen Romanen wie *The World in the Evening* und *Goodbye to Berlin* unterschiedlich groß ist. Bis zu einem gewissen Grad mag diese literarische Durchlässigkeit auch aus der persönlichen Tatsache rühren, daß Isherwood sich seiner eigenen Aussage nach nicht leicht in andere Charaktere hinein fühlen und sich eine auf andere Augen zugeschnittene Wahrnehmung aneignen kann:

I couldn't really project myself into anybody else and tell the story through his or her eyes [...] I don't really trust my ability to know what anything looks like through anybody else's eyes under any circumstances in life whatsoever.¹²⁸

In der Gattung des autobiographischen Romans ordnet der Autor seine biographische Wirklichkeit einer potentiellen Wirklichkeit unter. Dabei werden persönliche Erfahrungen fiktionalisiert, indem sie zu verschiedenen Graden auf andere Charaktere oder andere Situationen oder Konstellationen übertragen werden.¹²⁹ Der autobiographische Roman bietet dem Autor neben formalen Vorteilen wie zum Beispiel der auktorialen Erzählperspektive die Möglichkeit, sich mit fiktionalen Mitteln von der Faktizität der eigenen Lebensgeschichte zu lösen. Damit kann er sich auf das zu konzentrieren, was in seinen Augen die potentielle Wirklichkeit ist, also Anlagen, die in seinem Leben verborgen geblieben sind oder nur latent vorhanden waren.¹³⁰ Technisch geschieht die Fiktionalisierung biographischer Ereignisse auf die folgende Weise: Zentrale Ereignisse und Erfahrungen werden aus der Lebensgeschichte ausgewählt und abstrahiert. In der Rückspezifizierung entstehen dann die fiktionalen Elemente von Ereignissen und Charakteren. Sie sind nicht trotz, sondern gerade durch Hinzufügungen, Änderungen und Auslassungen auf logische Weise mit dem Charakter des Autors verknüpft. So schafft sich dieser in der semifiktionalen Welt einen Hintergrund zur Selbst-

¹²⁷Alan Wilde; *Christopher Isherwood*. New York 1971. S. 55. Wilde zitiert Isherwood aus "A Conversation on Tape". *London Magazine*, 1. Juni 1961. S. 42.

¹²⁸David J. Geherin; "An Interview with Christopher Isherwood." In: *The Journal of Narrative Technique*. Vol. II, 23. 1972. S. 143-159. Hier: S. 143.

¹²⁹Vgl. Roy Pascal; *Die Autobiographie*. Stuttgart 1965. S. 193.

¹³⁰Vgl. R. Pascal. S. 194-210.

analyse. Die Schwierigkeit, im Rückblick Fiktion und historische Tatsächlichkeit wieder voneinander zu trennen, beschreibt Lloyd Noris am Beispiel von Isherwoods erster Autobiographie *Lions and Shadows*:

Where fact merges into fiction is impossible to determine. But it is likewise unnecessary, because Isherwood's concern, here as always is not with fact but with truth - which fact sometimes contradicts and invention often succeeds in making articulate.¹³¹

In der Autobiographie wie im autobiographischen Roman steht also nicht Faktentreue im Vordergrund, sondern die subjektive Erfahrung. Einen wichtigen Maßstab bietet dabei die 'Wahrheit', mit der der Autor das innere Erleben wiedergibt. Henri Peyre hat eine Auflistung der verschiedenen Arten von Wahrheit oder Aufrichtigkeit (*sincerity*) in literarischen Werken versucht, die von Robert C. Elliott für ihre analytische Unschärfe kritisiert worden ist, die aber als erster Klassifizierungsansatz hier nützlich sein kann. Dem Verständnis von Isherwood kommt Peyres "sincerity as spontaneity, as the deliberate obliteration of what was acquired through education; as liberation from social conformity and moral censorship"¹³² am nächsten. Elliott stellt allerdings die kritische Frage: "If the sincere writer must tell the truth about himself, what kind of truth is demanded in fictional autobiographies - historical truth, psychological truth, fictional truth? [...] can a poet contrive diligently to be sincere? can he labor to give the impression of sincerity and still be sincere?"¹³³

Isherwoods späte autobiographische Schriften hingegen sind weniger durch Fiktionalisierung geprägt als durch Auslassung oder Auswahl. In *Christopher and His Kind* wie in *My Guru and His Disciple* wird jeweils ein Aspekt in den Vordergrund gerückt, der in diesem spezifischen Fall der subjektiven Wahrnehmung des Autors entspricht. Isherwood beabsichtigt nicht, ein ganzheitliches, ausgewogenes oder abgerundetes Bild der Persönlichkeit zu präsentieren, das aus der Erinnerung an alle Bewußtseinsinhalte des früheren Ichs geschöpft wird. Statt dessen trifft er eine subjektive Auswahl desjenigen autobiographischen Materials, das am besten geeignet scheint, einen bestimmten Aspekt der eigenen Entwicklung darzustellen. So vollzieht er in *Christopher*

¹³¹Lloyd Noris; "The Education of a Novelist". In: *New York Herald Tribune Book Review*. Jan. 4, 1984. S. 4.

¹³²Henri Peyre; *Literature and Sincerity*. New Haven und London 1963.

¹³³Elliott; *The Literary Persona*. S. 49f.

and His Kind einen Teil seiner sexuellen Identitätsbildung nach, während *My Guru and His Disciple* ganz auf die spirituelle Seite abstellt. Daher stellen die späten Autobiographien Teilbereiche der Identitätsbildung dar, während im Vergleich dazu *Lions and Shadows* noch den Anspruch hat, die Persönlichkeit als ganze abzubilden. Wenn Isherwood sich dieser Auswahlkriterien bedient, bedeutet das gleichzeitig, daß eine zum Teil mehrere Jahrzehnte zurückliegende Zeit nicht nur aus der Erinnerung, sondern auch aus gegenwärtigen, neuen Impulsen heraus nachvollzogen wird, die sich erst lange nach dem primären Erleben gebildet und gewirkt haben. Er bezieht diese Reevaluiierung der Vergangenheit, die sich zum Teil aus nachfolgenden, zwischen dem Zeitpunkt des Erlebens und dem des Schreibens liegenden Einflüssen und Verhaltensweisen entwickelt haben, auf sein jüngeres naiveres Selbst. Das Verhältnis in Isherwoods Romanen und Autobiographien zwischen der Autorpersönlichkeit und dem früheren Selbst hat sich entsprechend dazu auf eine besondere Weise entwickelt, die sich anhand einer Einstreuung des Erzählers in *Down There on a Visit* verdeutlichen läßt.

Down There on a Visit ist wie *Goodbye to Berlin* oder *Prater Violet* ein Werk in der Reihe der *namesake narrator*-Romane. Es ist als Fiktion erschienen, aber der Erzähler schreibt in der Ersten Person und trägt den Namen des Autors "Christopher Isherwood." Inhaltlich werden Zusammenhänge thematisiert, die nachweisbar autobiographisch sind. Isherwood trennt in diesem Roman nicht nur zwischen Autorpersönlichkeit und dem autobiographisch-fiktionalen Ich-Erzähler. Zusätzlich spaltet er die Erzählperspektive in den jüngeren "Christopher Isherwood", der als *he* in der dritten Person beschrieben wird, von der Stimme des späteren, älteren Erzählers als Ich-Erzähler. Die Ich-Stimme erzählt das Leben von "Christopher Isherwood" wie das eines anderen und erschafft so eine Art Doppelautobiographie, in der in einem Zuge die frühere Persönlichkeitsstufe sowie indirekt das Selbst zum Zeitpunkt des Erzählens charakterisiert wird. Lisa M. Schwerdt vergleicht diese Technik des "double focus" mit den Portraits, die Picasso im Stil des analytischen Kubismus gemalt hat, in denen die Gesichter von mehreren Seiten gesehen werden.¹³⁴ Der ältere Erzähler nennt es eine reine Konvention, daß auch sein jüngeres Selbst "ich" sagt, obwohl er in gewisser Hinsicht nicht mehr mit ihm identisch ist. So ist die einzige Verbindung zwischen beiden die Kontinuität des Bewußtseins:

¹³⁴Schwerdt. S. 141.

he is almost a stranger to me. I have revised his opinions, changed his accent and his mannerisms, unlearned or exaggerated his prejudices and his habits. [...] We have in common the label of our name, and a continuity of consciousness, there has been no break in the sequence of daily statements that I am I. But *what* I am has refashioned itself throughout the days and years.¹³⁵

Diese Distanzierung des erzählenden Ichs vom erlebenden Ich führt Franz K. Stanzel auf den Widerstand des erzählenden Ich gegen dessen totale Identifizierung mit dem erlebenden Ich zurück, wobei die Bewußtseinspaltung bzw. der Pronominalwechsel von Ich zu Er literarisch die deutlichste Form ist, in der sich dieser Widerstand manifestieren kann.¹³⁶ Vor allem auch Isherwoods Erfahrungen mit Vedanta, das eine Erkenntnis der Multiplizität der Persönlichkeit und die Auflösung des Egos zum Ziel der spirituellen Betätigung hat, haben diese Sicht mitgeprägt.

In dem zitierten Textausschnitt rückt Isherwood die Autobiographie in die Nähe einer Biographie. Die Distanz der beiden Perspektiven ist nicht mehr eine rein grammatikalische, sondern eine nahezu absolute. Es ist nicht mehr das lebendige Selbst des Erzählers, das gleichzeitig schreibt und beschrieben wird, sondern der Beschriebene ist "practically speaking, dead." Huw Lawrence kommentiert dieses Vorgehen: "By writing about himself in the third person Isherwood more than fictionalises 'Christopher', he disowns him."¹³⁷

So schreibt der Erzähler aus der Erinnerung an sein jüngeres Selbst wie aus der Erinnerung an einen Fremden, oder zumindest eine andere Person als sich selbst, denn der jüngere Christopher "only remains reflected in the fading memories of us who knew him". Die Verwendung des Personalpronomens 'us' deutet darauf hin, daß sich der ältere Erzähler vergleichsweise in keiner besonders privilegierten Position sieht, den jüngeren Christopher zu beschreiben. Er reiht sich unter die alten Freunde und Bekannten ein, mit

¹³⁵Christopher Isherwood; *Down There on a Visit*. London 1985. S. 7.

¹³⁶Franz K. Stanzel: *Theorie des Erzählens*. Göttingen 1979. S. 134. Stanzel weist ferner nach, daß dieser Pronominalwechsel im modernen Roman eine immer häufiger gebrauchte Technik darstellt. Weitere Beispiele sind von Joseph Conrad; *Under Western Eyes*, Günther Grass; *Die Blechtrommel* oder die Romane von Max Frisch. Stanzel hält dies für einen Ausdruck der zunehmenden Identitätsproblematik des modernen Menschen. S. 142f.

¹³⁷Huw Lawrence; "Who is Christopher?" In: *The Critical Quarterly* 3. Band 25. 1983. S. 66 - 73. Hier S. 66.

der Implikation, daß gleichsam jeder, der Christopher Isherwood zu dem damaligen Zeitpunkt gut genug gekannt hat, eine ähnliche Chance gehabt hätte, ein Portrait zu erstellen, das diesem autobiographischen an Lebensnähe und Differenziertheit gleichkäme. Brian Finney hingegen interpretiert die Verwendung der ersten Person Plural als eine Anerkennung der Tatsache, daß das Ego eine Vielzahl von Rollen übernimmt, die in ihrer Gesamtheit ein 'wir' bilden.¹³⁸ In jedem Falle aber tritt der Erzähler recht weit von seinem jüngeren Selbst zurück. Allerdings relativiert er diesen Schritt im nächsten Gedankengang wieder, als er von diesem sagt "In a sense he is my father, and in another sense my son"¹³⁹ Eine solche Doppelung des Blickwinkels auf die frühere Bewußtseinsstufe ist nicht durch "us who knew him" nachzuvollziehen, sondern bleibt allein dem autobiographischen Erzähler vorbehalten.

Die Trennung von jüngerem Selbst und älterem rückblickendem Erzähler ist jedoch nicht ausschließlich eine auf rein literarischen Überlegungen beruhende Technik Isherwoods. In einem Tagebucheintrag vom Februar 1940 beschreibt er das folgende Erlebnis, das er morgens im Halbschlaf gemacht hat:

I remembered - or rather, relived, with extraordinary vividness - an instant of a certain morning, four years ago. I was sitting in a small park in Amsterdam, with Gerald Hamilton [...] Not only did I relive this instant (which was, I am sure, absolutely authentic) but, for a couple of seconds, I actually *was* the Christopher of 1936. I was - and yet I wasn't; because, standing aside from the experience, I was also aware of the present-day Christopher. I can't, of course, in the least describe the difference between the two personalities [...] but [...] I was intensely conscious of it.¹⁴⁰

Dieser Eintrag markiert die erste schriftlich niedergelegte Erfahrung, die in die Richtung der autobiographischen Technik von Aufspaltung des erzählenden und des erzählten Ichs weist. Im weiteren Verlauf des Eintrags offenbart sich, daß der Ursprung dieser Erfahrung und folglich dieser Technik im Einflußbereich von Vedanta zu suchen ist, mit dem Isherwood nur wenige Monate zuvor begonnen hatte, sich zu beschäftigen. Er fährt fort:

¹³⁸Finney; *Biography*. S. 239.

¹³⁹*Down There on a Visit*. S. 8.

¹⁴⁰Christopher Isherwood; *Diaries: Volume One, 1939 – 1960*. Hg. Von Katherine Bucknell. London 1996. S. 91.

I could hold the two selves separate, comparing them - and, in doing so, I caught the faintest glimpse of something else - that part of my consciousness which has not changed, which will never change, because it is part of Reality.
Now, for the first time, I feel I have some inkling of what Gerald is really talking about.¹⁴¹

In diesem ersten Satz beschreibt Isherwood den Hintergrund seiner narrativen Technik. Die *Reality*, die er nennt, ist in der vedantischen Terminologie der *Atman*, die immerwährende, göttliche Essenz des Menschen, die es durch religiöse Betätigung herauszuarbeiten gilt. Durch die Betonung der Verschiedenheit der früheren Persönlichkeitsstufen, die Isherwood wie zuvor beschrieben vorgenommen hat, nähert er sich also gleichzeitig einem anderen, nicht primär literarischen Ziel: den eigentlichen, unwandelbaren und allgegenwärtigen Aspekt der Persönlichkeit zu erkennen. Des weiteren könnte dies als Einfluß von Isherwoods neu angenommener Konfession auf seine Literatur finden. Es ist von der Kritik des öfteren angemerkt worden, daß sich in Isherwoods Werk kaum Spuren von Vedanta finden, wobei allerdings vor allem der thematische Aspekt betrachtet worden ist. Thematisch spielt der Vedanta in *A Meeting by the River* sowie in *My Guru and His Disciple* eine oder die zentrale Rolle, in der Gesamtbetrachtung aller der seit seiner Konvertierung erschienenen Romane und Autobiographien wird die Religion jedoch eher in den Hintergrund gerückt oder gar nicht direkt thematisiert. Hier zeigt sich, daß Vedanta nicht unbedingt thematisch in Isherwoods Werk Einzug gehalten hat, aber statt dessen der charakteristischen autobiographischen Technik einen Weg geöffnet haben mag.

Vor dem Hintergrund des autobiographischen Schreibimpulses, der Problematik bei der Betrachtung von Homosexualität in literarischen Werken und des Einflusses der Zensur auf das literarische Werk soll nun mit der Betrachtung der Einzelwerke begonnen werden. Da ein Coming Out sich aus mehreren aufeinanderfolgenden Abschnitten zusammensetzt, bietet sich dabei die Beibehaltung der chronologischen Folge der Werke an.

¹⁴¹*Diaries*. S. 91.

III Christopher Isherwoods literarisches Coming Out

1. Homosexualität als Ausdruck von Schwäche

Bereits die frühen Werke Isherwoods aus der Londoner und der Berliner Zeit weisen untereinander eine Reihe von signifikanten Unterschieden auf. Die Atmosphäre der beiden ersten Romane, in denen fiktive Protagonisten sich erfolglos gegen ihre *upper middle class*-Familie auflehnen, ist eine ganz andere als die, die der distanzierte *camera-eye*-Erzähler der *Berlin Novels* inmitten seiner subkulturellen 'Freak-Show' schafft. Was diese Werke dennoch verbindet, ist die negative Konnotation der zum Teil stark camouflierten Homosexualität. Obwohl Isherwood den Aspekt der Wahl seiner Homosexualität betont, ist er nicht frei von der internalisierten gesellschaftlichen Stigmatisierung, mit der zunächst jedes Individuum sozialisiert wird. In Weinbergs Auffassung ist die Schwierigkeit, die in der Ablösung von diesen internalisierten Werten liegt, ein generelles Problem im Zuge der Übernahme einer homosexuellen Identität:

Even after an individual has been able to label himself as 'gay' or 'homosexual,' he may still feel ambivalent about his identity (and himself, as well, by virtue of having assumed this identity), because he has been unable to completely neutralize the guilt that he feels as a consequence of having learned the negative attitudes toward homosexuality.¹⁴²

In den Werken dieser Zeit tritt Isherwood nicht aus dieser tradierten Konnotation heraus. Das bedeutet vor allem auch, daß er die literarischen Stereotypen, durch die Homosexuelle dargestellt werden, in weiten Teilen übernimmt bzw. nur sehr vorsichtig modifiziert. Daher nennt Piazza Isherwoods Behandlung von homosexuellen Protagonisten in den frühen Romanen "at best, conventional; only later, as Isherwood's vision deepens, does he alter his vision of the homosexual's place in the world."¹⁴³

¹⁴²Weinberg. S. 131.

¹⁴³Piazza. S. 172.

1. 1. *All the Conspirators*

All the Conspirators ist der erste Roman, den Isherwood 1928 im Alter von vierundzwanzig Jahren veröffentlicht hat und zugleich "the angriest of Christopher Isherwood's novels."¹⁴⁴ Seine Themen sind das Verhältnis der Generationen mit seiner tragischen Unvereinbarkeit, der *Test* und die Herausbildung der künstlerischen Persönlichkeit. Die spezifische Problematik als zeittypisches Phänomen entwickelt sich vor allem vor dem Hintergrund des noch nicht lange zurückliegenden *Great War*, der in seinen politischen, humanitären und gesellschaftlichen Auswirkungen verheerend war. So stellt dieser Krieg *den* determinierenden Einfluß auf die englische Gesellschaft der zwanziger Jahre dar. Für die jüngere Generation hat er sogar eher mehr Gewicht in der Formung des Bewußtseins als für die ältere, denn für die jüngeren wirkt er direkt auf die Bewußtseinsbildung, so Samuel Hynes: "The young had no real experience of the Edwardian world before the war; for them, awareness of the world and awareness of the war came at the same time."¹⁴⁵ Die jüngere Generation ist mit der Ideologie des Krieges aufgewachsen und findet sich nach Kriegsende mit einem Satz von Rollenvorstellungen wieder, die nicht mehr realisiert werden können. Die psychologischen Auswirkungen des subjektiv als vorzeitig erfahrenen Kriegsendes zeigen sich somit in einem Sinn für ein der eigenen Persönlichkeit innewohnendes Versagertum:

This sense of the opportunity lost, of the test that one had failed without having taken it, is [...] an important factor in the collective consciousness of the whole generation of young men who came of age between the wars.¹⁴⁶

Der Roman vertritt jedoch weder implizit noch explizit einen öffentlich-gesellschaftspolitischen Anspruch. Keiner der Charaktere nimmt jemals Stellung zu Vorgängen, die sich außerhalb des direkten privaten Wirkungskreises der Familie und ihrer Freunde abspielen. Die Einschätzung von Cyril Connolly dieses Romans als "a key [...] to the Twenties" schränkt Francis King auf den folgenden Bereich ein:

¹⁴⁴Alan Wilde; *Christopher Isherwood*. New York 1971. S. 27.

¹⁴⁵Samuel Hynes. S. 17.

¹⁴⁶Samuel Hynes. S. 21.

There are whole areas of life in the twenties - poverty, unemployment, political upheaval, the emancipation of women among them - that the book never touches and was never intended to touch; but as a key to the attitudes of the upper middle class young of the twenties it is invaluable.¹⁴⁷

Isherwood konzentriert sich auf den Konflikt zwischen der Eltern- und der Kindergeneration, der mit großer Heftigkeit von den Protagonisten ausgefochten wird. Da der Generationenkonflikt aber als allgemeines, immer wiederkehrendes Problem bezeichnet werden kann, verweist Isherwood in einem 1958 verfaßten Vorwort für eine Neuauflage von *All the Conspirators* auf die wichtige Unterscheidung zu neueren Konflikten dieser Art hin. Heutzutage protestiere die junge Generation gegen die Gesellschaft und deren symbolische Machttträger, während im Gegensatz dazu die Jugend in den zwanziger Jahren in erster Linie gegen die etablierte Dominanz der Familie zu kämpfen hatte.¹⁴⁸ Ein Jahr zuvor bezeichnete Isherwood den Roman als "a very very late Victorian novel, for it recalls the days when parents were still heavies".¹⁴⁹ In diesem Sinne stellt Isherwood den Roman trotz der Nichtbeachtung von politisch-gesellschaftlichen Aspekten in einen gesellschaftspolitischen Zusammenhang, da er die Probleme einer ganzen Generation abbildet, deren Interessenschwerpunkte in dem Bereich des Generationenkonfliktes lagen: "Today's Angry Young Man is angry with society and its official representatives [...] The Angry Young Man of my generation was angry with the family and its official representatives".¹⁵⁰

In *All the Conspirators* verhindert die Familie eine unmittelbare Teilnahme der jüngeren Generation am Leben: Ihre Erfahrung begrenzt sich auf mittelbare Erlebnisse und gesellschaftliche Ereignisse, die bereits durch die moralische Zensur der Älteren gegangen ist. Sie fühlen, daß ihnen ein Leben aufgezwungen wird, das sie als ein ausgehöhltes, seiner eigentlichen Bedeutung entleertes empfinden. Alle Handlungen, die sie unternehmen, finden im Bewußtsein der elterlichen Übermacht statt. Lisa M. Schwerdt betrachtet den Roman im Hinblick auf die adoleszente Verweigerungshaltung des Protagonisten. In der Zeit, in der dieser Roman entstanden ist, hatte Isherwoods Verhältnis zu seiner Mutter Kathleen den schlechtesten Stand erreicht.

¹⁴⁷Francis King; *Christopher Isherwood*. Harlow, Essex 1976. S.5.

¹⁴⁸Christopher Isherwood; *All the Conspirators*. London 1990. Foreword.

¹⁴⁹ *Exhumations*. S.92.

¹⁵⁰ *Exhumations*. S. 91.

Schwerdt schließt daraus auch auf den autobiographischen Gehalt des Romans: "Philip's problems were obviously Isherwood's own."¹⁵¹ Im Zentrum des Romanes steht nach Schwerdt die Spannung zwischen "parental dependence and filial independence, which Erikson notes is of paramount importance in achieving identity."¹⁵² Dargestellt wird ein Kampf der jüngeren Generation gegen die ältere, bei dem der Sieger schon feststeht. Trotz der wilden Entschlossenheit, die aus Philips Handlungen spricht, hat er gegen die selbstbewußte, ruhende Übermacht der Elterngeneration keine Chance. Das Scheitern beruht auf der Charakterkonzeption, die Isherwood gemeinsam mit W. H. Auden bereits vor der Niederschrift dieses Romans ausgearbeitet hat: Die meisten Vertreter von Philips Generation lassen sich dem Typus des *Truly Weak Man* zuordnen. Dieses Konzept läßt sich in Isherwoods Romanen der Londoner und Berliner Zeit und in Ansätzen auch noch in den späteren Werken nachweisen. Einen *Truly Weak Man* kennzeichnet die Verinnerlichung der Idee des gescheiterten *Test*, das Samuel Hynes für diese Generation als typisch genannt hat. In Isherwoods Konzeption weitet sich die Vorstellung des Scheiterns von ihrem ursprünglichen Bezug auf den beendeten Krieg soweit aus, daß sie zu einem Prototyp des ständig versagenden, sozial isolierten und daher essentiell schwachen Charakters werden. Für die *Truly Weak Men* existiert die Vorstellung des *Test*, der ihre Männlichkeit und Standhaftigkeit beweisen soll. Es liegt jedoch in der paradoxen Natur dieses Konzeptes, daß der *Test* unbestehbar ist, daß heißt, den Protagonisten wird es nie gelingen, ihre Männlichkeit zu beweisen. Statt dessen zeigen sie sich durch ihre gescheiterten Versuche immer wieder als *Truly Weak Man*. Philips Scheitern hingegen läßt sich mit seiner Schwäche, die ihn an den Rollstuhl fesselt, endgültig nachweisen. Das Gegenstück zum *Truly Weak Man* bildet der *Truly Strong Man*, für den die Obsession der Idee des *Test* nicht existiert. Er bezieht seine Stärke daraus, daß er sich nicht beständig zu beweisen sucht und sich somit auch nicht der Möglichkeit des Scheiterns stellt.¹⁵³

¹⁵¹Schwerdt. S. 22.

¹⁵²Schwerdt. S. 26.

¹⁵³Isherwoods Konzeption einer Gegenüberstellung von *Truly Weak Man*, *Truly Strong Man* und dem distinguierenden Element des Tests ist in der Kritik, vor allem durch Piazza und Schwerdt, bereits ausführlich besprochen worden.

Durch die Charakterisierung als *Truly Weak Men* ist das Scheitern der Protagonisten in *All the Conspirators* nicht mehr ausschließlich in der primären Machtposition der Eltern zu suchen, sondern auch in der eigenen Psyche, die durch die ständig notwendige Selbstzensur und durch das kontinuierliche Bewußtsein der eigenen Unterlegenheit deformiert wird. Alan Wilde nennt als die beiden einzigen in dieser Situation möglichen Arten von Reaktion, die den Vertretern der jüngeren Generation offenstehen, den Fluchtversuch in die Welt der Imagination und Phantasie sowie den Ausbruch in die Gewalt. Gewalt ist nicht im physischen Sinne zu verstehen, sondern als allgemeine zerstörerische Handlung, die sich gegen das Selbst oder gegen bestehende Strukturen richtet: "Instances of such outbreaks in the book are frequent and often comic: like minor Raskolnikovs, generally incapable of action but anxious nonetheless to assert their identities against the ennui of the average and the ordinary, they act, when they do, precipitously and many times destructively." ¹⁵⁴

Die meisten der Vertreter der jüngeren Generation isolieren sich nicht nur durch ihre Abgrenzung gegenüber der Elterngeneration bzw. *The Others*, sondern vor allem dadurch, daß es ihnen nicht gelingt, sich untereinander gegen die Elterngeneration zu solidarisieren. Zwar weisen Joan, Philip und Allen untereinander einen gewissen Zusammenhalt gegen *The Others* auf, aber innerhalb der so gebildeten Gruppe bleiben die Bezüge der Vertreter dieser Generation zwiespältig. Dies soll im folgenden am Beispiel der Interaktion der Geschwister Philip und Joan untersucht werden.

Zwischen den Geschwistern besteht ein Vertrauensverhältnis, das sich offenbart, wenn Philip Joan beispielsweise den Brief anvertraut, in dem er seine Mutter von der Kündigung unterrichtet, oder wenn er sich bei seiner Rückkehr von Joan am Bahnhof abholen läßt und erwartet, von ihr einige vertrauliche Informationen im voraus zu erhalten. Die Unterredung im Taxi nimmt einen verschwörerischen Ton an, aber in ihrem Verlauf wird deutlich, daß sich die beiden Geschwister trotzdem nicht auf gleicher Höhe treffen. Joan nimmt sich gegenüber ihrem Bruder sehr zurück und formuliert selten frei eine eigene Meinung. Mit der wiederholten Verwendung der Partikel "you know" und "you see" wirbt sie um Verständnis und bereitet Philip auf die Konfrontation mit der Mutter vor. Sie achtet genau auf ihre Worte und

¹⁵⁴Wilde 1971. S. 29.

stimmt Philip bereitwillig bei, wenn er ärgerlich zu werden scheint; so antwortet sie auf Philips Ausruf "Heavens! I should have thought what I wrote was plain enough for a baby" mit einer Beipflichtung und einer Selbstbezeichnung als Erklärung: "Well, I daresay. Mother and I are fairly dense."¹⁵⁵ Kurz zuvor beruhigt sie ihn in seiner Aufregung wie ein Kind "'So you do understand,' he persisted. 'Oh, of course. Of course.' She good-humouredly checked his fussing."¹⁵⁶ Auf diese Weise sucht sich Joan erneut als Vertraute ihres Bruders zu etablieren, während sie jedoch gleichzeitig keine Position zu beziehen scheint: Als sie Philip die Ereignisse, die sich kurz nach seiner Flucht zuhause abspielten, schildert, spricht sie von sich und der Mutter in der dritten Person Plural "and then we decided", "we got on"¹⁵⁷ etc. Dabei geht sie soweit, von einem Telefongespräch zwischen Mrs. Lindsay und Mr. Eliott in der Ersten Person Plural zu berichten: "We didn't tell him anything, of course". Hier zeigt sich, daß der Inhalt des Gesprächs zwar von der Mutter am Telefon allein formuliert worden sein muß, daß Joan sich aber in dieser Situation mit der Position der Mutter soweit identifiziert haben muß, daß sie, obwohl am Telefonat nur als Zuhörerin teilnehmend, sich in der grammatikalischen Form des 'wir' einbringt. Des weiteren zeigt das Anhängsel "of course" an, daß sie mit dem Inhalt des Telefonats in Einklang gewesen sein muß, es als selbstverständlich hinzunehmen, das entschieden wird, Mr. Eliott keine Details zu geben. Das legt den Schluß nahe, daß Joans Sympathien zwar auf der Seite ihres Bruders liegen mögen, daß sie aber dennoch die Seite der Mutter bereits stark verinnerlicht hat.

Auch Philip wünscht sich eine Vertrautheit mit der Schwester: "He was anxious that she should accept his probably semi-insincere explanations".¹⁵⁸ Die Verknüpfung semi-insincere ist aufschlußreich. Zum einen wird durch sie das verschwörerische Element der Unterredung in Frage gezogen, denn wenn Joan in erster Linie um eine Beruhigung ihres Bruders bemüht ist, anstelle ihm in der Sache beizupflichten, und dieselbe Sache andererseits nicht objektiv und ehrlich zur Diskussion steht, so muß das Gespräch inhaltlich wie formal zwangsweise entlang etablierter Routen verlaufen: Joan wiegelt ab und wirbt um Bedachtsamkeit und Verständnis für die Seite der Mutter, während Philip nicht spricht, um sich selbst seiner Stärke zu ver-

¹⁵⁵*All the Conspirators*. S. 38.

¹⁵⁶*All the Conspirators*. S. 38.

¹⁵⁷*All the Conspirators*. S. 38.

¹⁵⁸*All the Conspirators*. S. 37.

sichern und sich Mut zuzusprechen, aber nicht, um sich mit Joan auszutauschen. Eine echte Diskussion oder auch nur ein offener Austausch von Gedanken kann so nicht stattfinden. Dennoch scheint das Gespräch pragmatisch seinen Zweck erfüllt zu haben, indem es auf beide beruhigend wirkt: "this speech had done them both good, like a sip of brandy."¹⁵⁹ So solidarisieren sich Joan und Philip trotz der mangelnden Inhalte ihrer Unterredung untereinander, wobei Philip die Anteilnahme durch seine Unaufrichtigkeit begrenzt, und Joan dadurch, daß sie auch von sich aus keine inhaltliche Diskussion stattfinden läßt und sich nicht mit derselben emotionalen Beteiligung auf Philips Seite schlägt. Mit diesen Überlegungen ist der Titel *All the Conspirators* zum einen in bezug auf diese Gruppe zu verstehen, zum anderen aber auch in bezug auf einen ironischen Gehalt.

Derjenige Bereich, in dem die Unsicherheiten der Protagonisten am deutlichsten zum Ausdruck kommen, ist die Sexualität. Sie stellt eine Bedrohung dar, die sie in die Nähe des unbestehbaren *Test* rückt: "having been made to feel inadequate by repression experienced at the hands of parents and schoolmasters, and made violent by their sense of inadequacy, they fear sex even more than they desire it."¹⁶⁰ Die ersten Bezüge auf Sexualität finden sich bereits zu Beginn des Romans, wenn Allen und Philip über die seit zwanzig Jahren bestehende sexuelle Manie des Colonel Page sprechen, Papageientauben während des Paarungsaktes zu fotografieren. Die Tatsache, daß sich das Interesse des Colonel auf Papageientauben konzentriert und somit eine indirekte Form der Sodomie darstellt, weist seine Vorliebe als eine pervertierte und von der Norm abweichende aus. Kurz darauf prägen zwei sich paarende Esel das Bild der umgebenden Landschaft. Ihr "loud monotonous braying which echoed from the rocks"¹⁶¹ beherrscht die Akustik. Die Landschaft, in die sie sich fügen, ist eine verrottende Natur, in der die Zivilisation unschöne Spuren hinterlassen hat: "littered with empty tins, vegetables, smashed baskets and mouldering boots [...]"¹⁶² The fields beyond were full of wallflowers and shrivelled daffodils." Der Abfall sowie die bereits vertrockneten Blumen, ebenfalls als Sinnbild für Vergänglichkeit, und die in dieser Landschaft kopulierenden Esel bereiten gemeinsam mit der Eigenart des Colonel Page für den weiteren Verlauf des Romans ein Bild von

¹⁵⁹*All the Conspirators*. S. 40.

¹⁶⁰Wilde. S. 29.

¹⁶¹*All the Conspirators*. S. 13.

¹⁶²*All the Conspirators*. S. 13.

Sexualität vor, das keine Erfüllung oder Befreiung vorsieht, sondern sie stumpf ritualisiert, abnorm und animalisch zeigt.

Philip Lindsay ist derjenige Protagonist, der die meisten Aspekte des Versagens auf sich vereinigt. Seine "Homosexualität" ist sowohl ein Anzeichen seiner Schwäche als auch eines der Paradigmen, anhand derer er sich für unabhängig erklären will. Das Thema der Homosexualität wird jedoch durch Isherwood stark verschlüsselt behandelt. So bedient er sich der Technik des *double talk*, indem er einige Textpassagen, die technisch dem *stream of consciousness* nach James Joyce folgen, in zweideutiger Obskurität konstruiert. Es sind zumeist Rückblenden, die in Ausdruck und Inhalt so gehalten sind, daß sie den Eindruck eines Subtextes mit sexuellem Gehalt erwecken, der sich jedoch nur schwer fassen läßt:

Until, one evening in the dormitory, they all began. Oh yes, we know. His little friend. My God. I've been a fool. What stung, though he couldn't guess it, was that they hadn't. Nothing. I'll tell him tomorrow. Like two girls. [...] 'You dreadful man. [...] My God, Page. I thought one drew the line somewhere.' I can't understand. You needn't try. I know what you wanted, now. And I never want to speak to you again.¹⁶³

In diesem Abschnitt folgen mehrere Hinweise auf eine mögliche homosexuelle Aussage dicht aufeinander. Hinzu kommt eine Multiplizität der Perspektiven, so daß aus dem Text selbst nicht hervorgeht, wer wann genau spricht und auf wen sich die verschiedenen Pronomina beziehen. Die Mehrdeutigkeit ist von Isherwood später selbst als ein Anzeichen unterdrückter Aggressivität bezeichnet worden. So hat sie nicht nur die Funktion eines Strategems, sondern wird auch bewußt eingesetzt als eine Art Geheimcode mit Schibboleth-Funktion, der diejenigen ausgrenzt, die ihn nicht verstehen:

I now detect a great deal of repressed aggression in this kind of obscurity. Young writers are apt to employ it as a secret language which is intelligible only members of their group. Outsiders are thereby challenged to admit that they don't understand it or dared to pretend that they do - to be unmasked in any case, sooner or later, as squares.¹⁶⁴

¹⁶³*All the Conspirators*. S. 73.

¹⁶⁴*Exhumations*. S. 91.

Piazza hingegen bezeichnet die Obskuritt als unausgereift und berambitioniert, denn "there seems to be no good reason for such a clutter of suggestive imagery."¹⁶⁵ Laut Schwerdt stellt Isherwood damit inhaltliche Überlegungen vor artistische, was auf seinen starken persönlichen Wunsch verweist, über Homosexualität zu schreiben.¹⁶⁶

In dem Vorwort für die erste amerikanische Ausgabe von *All the Conspirators* im Jahre 1958 schreibt Isherwood über die Anklage, die der Protagonist gegen die Elterngeneration erhebt: "He accused them of reactionary dullness, snobbery, complacency, apathy. While they mouthed their platitudes, he exclaimed, we were all drifting toward mental disease, sex crime, alcoholism, suicide."¹⁶⁷ Der Bezug auf "sex crime" ist mit homosexueller Implikation zu lesen: In den zwanziger Jahren war die Praktizierung von homosexuellen Akten noch strafbar, so daß sie bereits den Tatbestand eines "sex crime" erfüllte. Aufschlußreich wird dieser Bezug durch die Auflistung in einer Reihe mit anerkannten und bekannten Symptomen sozialer Mißverhältnisse. Ebenso, wie gehäufte Flle von Alkoholismus und Selbstmord nicht mehr nur individuelle, rein private Probleme anzeigen, sondern als Indikatoren für über das Individuum hinausgehende Erkrankungssymptome der Gesellschaft betrachtet werden müssen, ist Homosexualität nicht als private Neigung mit einem privaten Wirkungskreis, sondern als individueller Ausdruck allgemeiner sozialer Unruhe zu sehen. Dies wirft ein Licht auf die frühen Entwicklungsstufen des Coming Out: Der Protagonist wie auch per Implikation jeder andere Homosexuelle ist mit seiner Neigung gestraft für ein Verbrechen, das er allein nicht begangen haben kann. Er trägt die Fehler und Mißstände der Gesellschaft aus und perpetuiert sie so, ohne sie produziert zu haben. Das Symptom Homosexualität würde sich in diesem Sinnzusammenhang auflösen, wenn die gesellschaftliche Ursache beseitigt wäre, und die Heterosexualität als die eigentlich "gesunde," stabilisierende soziale Norm würde reetabliert werden.

¹⁶⁵Piazza. S. 172.

¹⁶⁶Schwerdt. S. 27.

¹⁶⁷In: *Exhumations*. S. 92.

1. 2. *The Memorial*

Vier Jahre nach *All the Conspirators* ist Isherwoods zweiter Roman *The Memorial* erschienen. In ihm greift Isherwood die gleichen Themen, die auch in *All the Conspirators* untersucht worden sind, auf, also den Generationenkonflikt der Familie, die Unmöglichkeit von Kommunikation und sexuelle Identität. Im Vergleich zu *All the Conspirators* hat sich die Perspektive erweitert. Im Zentrum der Betrachtung steht nicht mehr nur der Mikrokosmos der privaten Familie, sondern die gesellschaftliche Situation unter dem Gesichtspunkt der Nachwirkungen des Ersten Weltkrieges. Während die Protagonisten in *All the Conspirators* die Züge der Nachkriegsgeneration tragen, ohne daß der Krieg in ihrem Bewußtsein eine explizite Rolle spielt, tritt derselbe in *The Memorial* als zentrales Motiv hinzu. Die meisten der Probleme, mit denen die Protagonisten konfrontiert werden, lassen sich auf die psychologischen Auswirkungen des Ersten Weltkrieges zurückführen. Die Gesellschaft als ganze wird durch die drei noch lebenden Generationen einer Familie symbolisiert: Die Großelterngeneration ist in Form des letzten Squires of the Hall, John Vernon, vertreten, die Elterngeneration des *Edwardian England* wird durch Lily Vernon, ihre Schwägerin Mary, Edward Blake und, wenn auch indirekt, durch den im Krieg gefallenen Richard repräsentiert. Zur jüngsten Generation gehören Lilys Sohn Eric, sein Cousin Maurice, seine Cousine Anne sowie deren Verlobter Tommy Ramsbotham. *The Memorial* ist mit der Technik des "album of snapshots" aufgebaut, die die typische Erzählstruktur der *Berlin Novels* vorwegnimmt: Auch *Goodbye to Berlin* und *Mr. Norris Changes Trains* erweisen sich als eine Art Fotoalbum mit Schnappschüssen, doch kommt hier der involvierte und doch gleichzeitig distanzierte Erzähler, der sich selbst als "Kamera" verstanden wissen will, als das vereinigende Element hinzu. Diese Erzählerfigur fehlt in *The Memorial*. Keiner der Protagonisten nimmt eine zentrale Stellung vor den anderen ein. Die Identifizierung mit nur einem Protagonisten wird vermieden, indem alle Episoden jeweils andere Charaktere fokussieren und sich in ihrer Gewichtung nur wenig voneinander unterscheiden. Auf diese Weise erreicht Isherwood eine breite Streuung von Konflikträgern, bei der die dualistische Polarität jung gegen alt wie in dem Vorgängerroman nicht mehr uneingeschränkt gilt. Der Schwerpunkt der Betrachtung liegt nun auf den verschiedenen Mechanismen, die zwischen den Individuen einer Gruppe oder einer Familie mit Freundesperipherie als Gesellschaft *in nuce* wirken.

In *The Memorial* fehlen die provokativen Bilder von Sexualität als degenerierte soziale Funktion in Form von Voyeurismus oder geschlechtlicher Akte zwischen Tieren, mit denen *All the Conspirators* eröffnet wird. In dem Bereich allerdings, in dem Isherwood in seinem ersten Roman höchste Zurückhaltung geübt hat, wird er in *The Memorial* offener, so wird der homosexuelle Gehalt deutlicher gezeichnet als zuvor. Der Roman enthält mehrere Protagonisten, die zu verschiedenen Graden homosexuell veranlagt sind. Zugleich nehmen Lily, Margaret und Mary jeweils eine Stelle als Repräsentantinnen der gesellschaftlichen Meinung gegenüber Homosexualität ein.

Die Vorkriegsmoral wird durch Lily repräsentiert, die die Homosexualität durch Schweigen tabuisiert. Ihr einziger Kommentar zu der Lebensweise ihres Sohnes Eric ist "I sometimes think [...] that Eric isn't going to marry",¹⁶⁸ und auch das möglicherweise homosexuell geprägte Verhältnis zwischen ihrem Mann und Edward wird von ihr negiert. In den Worten Marys hingegen kündigt sich eine Veränderung der Nachkriegsgesellschaft an. Sie hält nicht an der Tabuisierung des Themas fest, die noch von Lily betrieben wird. Zugleich scheint sie in ihrer generellen Disposition kaum starke Wertungen vorzunehmen: "Her utmost condemnation: 'Your taste, not mine.' She laughed things away - Bolshevism, Christian Science, Lesbians, the General Strike - 'Not really very cosy,' or, 'I couldn't really fancy it myself.'"¹⁶⁹ Aus ihren Worten geht hervor, daß sie kein Interesse an einer politischen oder gesellschaftspolitischen Auseinandersetzung hat. Sie fühlt sich und ihren Wirkungskreis weder durch Homosexualität noch durch politische Entwicklungen gefährdet. Hinter der Veränderung der Lebensbedingungen für Homosexuelle in der gesellschaftlichen Meinung steht somit keine grundsätzliche neue Akzeptanz von Homosexualität, sondern eher eine Art von Toleranz, die durch Indifferenz hervorgerufen wird. Homosexualität erscheint als peripheres Phänomen, das die tradierten Moralvorstellungen nicht mehr herausfordert.

Während Mary die gesellschaftliche Meinung über das Phänomen im allgemeinen repräsentiert, ist Margaret Lanwin durch ihre enge Verbindung zu Edward persönlich damit konfrontiert. Es scheint, daß Margaret die Ver-

¹⁶⁸*The Memorial*. S. 284.

¹⁶⁹*The Memorial*. S. 15. Auch wenn die gesellschaftliche Stigmatisierung bei lesbischer Sexualität milder war und das Strafgesetz keine Anwendung fand, läßt sich dennoch in diesem Fall weibliche gleichgeschlechtliche Aktivität analog zur männlichen auffassen.

bindung weiter intensivieren wollte, wenn nicht Edwards Homosexualität dem im Wege stehen würde. Sie nimmt Edwards Disposition als Gebrechen wahr, das geheilt werden könnte: "Margaret's view, that Edward could be 'cured' by a heterosexual union with the right partner, reflects sexological categorization of homosexuals as either 'inverts' or 'perverts'".¹⁷⁰

Nicht nur Margaret, sondern auch Edward nimmt seine Homosexualität nicht als gegeben hin. Nachdem Eric Edward in Cambridge aufgefordert hat, sich von Maurice fernzuhalten, bittet Edward in seinem erregten, ange-trunkenen Zustand Margaret, mit ihm auf Reisen zu gehen. Die Eindringlichkeit, mit der er sie um einen baldigen Aufbruch bittet, läßt sein Vorhaben als Flucht vor sich selbst erscheinen, mit der Edward versucht, sich selbst zu entkommen. An dieser Stelle setzt er selbst alle Hoffnungen in Margaret, daß es ihr gelingen könnte, ihn von der Homosexualität zu 'befreien':

Edward had made a sudden violent movement, as though he were trying to break a mesh of ropes. He raised himself on his elbow.

Almost shouted:

"Margaret!"

"Yes, what is it?"

"Take me away from here."

[...] Edward lay still for a second. Then he said quite distinctly, but half to himself, as though he were perfectly sober:

"I wonder if you can bring it off."¹⁷¹

Das "mesh of ropes" illustriert Edwards Gefangenheit in seiner Situation, aus der jeder Herauslösungsversuch vergeblich ist. Zugleich hofft er dennoch auf eine erlösende Wirkung durch die Flucht und durch Margaret. Edward praktiziert sie zwar, denn auch wenn seine Art der Verbundenheit mit Maurice nicht spezifiziert wird, hat er doch mindestens einen erfolgreichen "pick-up" im Verlaufe des Romans. Dennoch zeigt er Schwierigkeiten, seine Sexualität von der negativen Konnotation zu lösen, die sie in der Gesellschaft erfährt. Seine Identitätsbildung erweist sich nicht nur durch den Selbstmordversuch als schwierig, sondern auch durch dem Mangel an Verständnis, der ihm entgegengebracht wird. Dabei scheint er sich ganz besonders durch andere Homosexuelle beeinflussen zu lassen, denn dieser heftige Impuls Edwards ist nach einem Gespräch mit dem ebenfalls homosexuellen

¹⁷⁰Ferres. S. 37.

¹⁷¹*The Memorial*. S. 225f.

Eric ausgelöst worden. Das bedeutet, Edward kann seine Homosexualität nicht akzeptieren und auf dieser Grundlage eine gefestigte, befriedigende Identität aufbauen, da andere, weder die Mehrheit der Gesellschaft noch andere Homosexuelle, sie ebenfalls nicht akzeptieren.

Das Versagen der Kommunikation wird auch in der darauffolgenden Szene deutlich. Während Edward Blake durch die Unterredung mit Eric Konsequenzen ziehen will, die sein grundlegendes sexuelles Empfinden betreffen, führt Eric seine Motivation auf seine Eifersucht auf die Verbindung zwischen Edward mit Maurice zurück und klagt sich dafür selbst an: "Liar! he thought. Hypocrite! Liar! Cheat! He stared furiously at the dark ceiling. I was jealous. The whole thing was nothing but jealousy."¹⁷² Wenn Eric vor allem aus Eifersucht heraus gehandelt hat, dann erhält die Reaktion Edwards eine tiefere Bedeutung. Edward als der Ältere und Erfahrenere hätte Erics Eifersucht erkennen können, zumal er um Erics Homosexualität weiß. Statt dessen reagiert er mit Auflehnung gegen sich selbst und dem Wunsch nach Flucht. Das zeigt, daß das Schuldbewußtsein und die Ablehnung der eigenen Sexualität bereits so tief in der Persönlichkeit verankert sind, daß Edwards "psychological make-up" bereits nach dieser Unterredung zusammenbricht. Jede Auseinandersetzung läuft Gefahr, nicht realistisch eingeschätzt zu werden, sondern wird als Manifestierung der zerstörerischen Kräfte der eigenen Homosexualität interpretiert. In diesem Sinne nimmt Isherwood bereits zu diesem frühen Zeitpunkt die Entwicklung vorweg, die der Themenkomplex Homosexualität, Identitätsbildung und Minoritätenstatus in *A Single Man* erreicht.

Als Edward nach Erics Aufforderung abgereist ist, hat Maurice bald darauf Edward vergessen.¹⁷³ Eric hingegen ist, obwohl er sich innerlich gegen Edward gewendet hat, emotional viel stärker beteiligt. Er, der Edward zur Wahrung einer größeren Distanz aufgefordert hat, setzt sich nun seinerseits sehr stark mit demselben auseinander:

Eric's brain, whenever he was not actually working, struggled with the composition of a letter to Edward. He made drafts of it and tore them

¹⁷²*The Memorial*. S. 227.

¹⁷³*The Memorial*. S. 228.

up immediately. Sometimes it was to be very long. Sometimes very short. What exactly did he want to say? He didn't know. The letter was never written.¹⁷⁴

Unter diesem Aspekt, so ließe sich argumentieren, richtet sich die Eifersucht Erics, die er sich selber zum Vorwurf macht, nicht nur auf die Aufmerksamkeit, die Edward von dem bewunderten Cousin bekommen hat, sondern möglicherweise auch umgekehrt auf den Vorzug, den Edward Maurice vor Eric gibt. Wenn Edward auch nicht unbedingt ein positives Rollenbild eines älteren Homosexuellen bietet für Eric, so ist er dennoch der einzige, der überhaupt eine Orientierung bieten kann. Zudem hatte Edward die enge Verbindung zu Erics Vater, die ihn dazu prädestinieren, eine wenn auch möglicherweise sublimierte oder indirekte Vaterrolle einzunehmen. Eric hat ein offensichtliches Mitteilungsbedürfnis gegenüber Edward, aber er ist nicht in der Lage, dessen Inhalte zu formulieren.

Wenn zuvor die Darstellung von Homosexualität in der Literatur insofern normiert war, als daß sie einen unglücklichen Protagonisten zum Tod oder Freitod führt, so weicht dieser Roman von der konventionellen Darstellungsform ab, da keiner der als homosexuell identifizierbaren Charaktere stirbt oder, wie in *All the Conspirators*, mit einer sichtbaren Behinderung weiterlebt. Edwards Selbstmordversuch in Berlin stellt eine Reflektion auf diese literarische Konvention dar, allerdings wird er in *The Memorial* mit einer neuen Richtung pointiert: Edwards Selbstmord gelingt nicht, der Pistolenschuß in den Mund verletzt ihn, ohne ihn zu töten. Der Selbstmordversuch übt zwei Funktionen aus: Zum einen stellt er einen gescheiterten Versuch dar, sich dem *Test* zu unterziehen. Sein Mißlingen kennzeichnet Edward als *Truly Weak Man*. Zum anderen scheint Edward dies als eine entscheidende Wende anzusehen, denn obwohl er den Selbstmord sorgfältig geplant und vorbereitet haben muß, wie die Beschaffung einer Schußwaffe und die Existenz der Abschiedsbriefe andeuten, unternimmt er keinen zweiten Versuch. Er betrachtet sich nun als zum Leben verdammt und beginnt, sich eine neue Identität anzueignen. Mit dem Weiterleben Edwards demonstriert Isherwood, daß die klassische Lösung des Problems der Homosexualität weder in der Literatur noch im Leben nicht mehr funktioniert. Auch Samuel Hynes kommentiert diese Episode dahingehend: "The symbolism is excessively clear: Berlin is escape, the new and private life in which past,

¹⁷⁴*The Memorial*. S. 228f.

family, and English repressions are cast off, and a young man can be reborn into his own true nature."¹⁷⁵ Zudem repräsentiert der Protagonist Edward sein Gesellschaftssegment: Gleich dem mißlungenen Selbstmord ist auch der Heldentod seiner Kriegsgeneration nicht eingetreten. Im Bewußtsein der Gesellschaft stellt der Krieg einen vorläufigen Endpunkt dar, nach dem kein Leben mehr vorstellbar ist. Die bloße Tatsache des Lebens jedoch fordert eine Suche nach und ein Setzen von Inhalten, mit dem nicht nur Edward, sondern auch die anderen Protagonisten konfrontiert und gleichzeitig überfordert werden. Auf diese Weise thematisiert der Roman auch die Frage nach der Verfassung derjenigen, über die die Zeit hinweggegangen ist, die eigentlich tot sein sollten, aber dennoch zum Leben verdammt sind. Das Scheitern des Selbstmordversuches versinnbildlicht auch einen Neubeginn für Homosexuelle: Der Bruch mit der literarischen Tradition, nach der der Tod des homosexuellen Protagonisten angenommen werden würde, markiert einen Neubeginn. Diese Entwicklung wird durch die indifferentere gesellschaftliche Meinung, die Mary repräsentiert, erst möglich gemacht. Wenn früher der Tod die ultimative Lösung aus dem sündhaften und zugleich verbrecherischen Leben war, so bleibt in *The Memorial* nur noch die Narbe der Schußwunde an Edwards Kopf, die von Verletzung und von Schmerz zeugt, aber nicht von Lebensgefahr. Kay Ferres bezeichnet die Narbe als "the trace of unhappiness caused by his homosexuality. While it invites this explanation, the narrative does so in order to reject it"¹⁷⁶ Die Narbe wird zugleich als ein Sinnbild für den Anbruch einer neuen Zeit verstanden, in der eine solche Wunde verheilt, anstelle ihren Träger zu töten.

1. 3. Die *Berlin Novels*

Auf die Veröffentlichung von *The Memorial* folgt drei Jahre später *Mr Norris Changes Trains*. In diesem Kapitel sollen die beiden Romane *Mr Norris Changes Trains* und *Goodbye to Berlin* gemeinsam behandelt werden. Auch wenn zwischen den Romanen vier Jahre sowie das Erscheinungsjahr der ersten Autobiographie *Lions and Shadows* liegen, waren sie ursprünglich als Bestandteile eines größeren Romanprojektes geplant, für das der Titel *The*

¹⁷⁵Hynes. S. 177.

¹⁷⁶Ferres. S. 37.

Lost vorgesehen war.¹⁷⁷ Manche Kritiker, wie zum Beispiel Paul Piazza, sehen in *Goodbye to Berlin* auch die Fortsetzung von *Mr Norris Changes Trains*.¹⁷⁸ Ohne die literarische Eigenständigkeit beider Romane leugnen zu wollen, weisen sie in Erzählstil und -technik sowie inhaltlich eine Anzahl von Parallelen auf, in der die geplante Einheit nachklingt und die eine gemeinsame Untersuchung sinnvoll erscheinen läßt. Zuvor soll der geistesgeschichtliche Hintergrund untersucht werden, denn zwischen den beiden vorangegangenen und diesen Romanen liegt ein historisch bedeutsamer Schritt, der im folgenden erläutert wird.

Während die zwanziger Jahre als Nachkriegszeit empfunden worden sind, in denen das Leben eher als "the struggles of an old world than the struggles of a new"¹⁷⁹ darstellt, bezeichnet Hynes das Jahr 1930 als dasjenige, in dem die Vorahnung eines neuen Krieges in die Literatur Einzug hält, und 1931 als "watershed" zwischen der Nachkriegs- und der Vorkriegszeit.¹⁸⁰ In diesen Wochen und Monaten werden die jungen Autoren politisiert. Die Symptome der Wirtschaftskrise sind vor allem in den Städten bereits allgegenwärtig:

Die seelischen und sozialen Auswirkungen waren alarmierend. Die Männer standen tatenlos an den Ecken; manche Jüngere wurden arbeitsscheu; Kino- und Kneipenbesuch stiegen an. Rückgang der Geburten und Eheschließungen, Verfall der Wohnungen, Hoffnungslosigkeit und Apathie zeigten eine soziale Verrottung an, die nach sofortigen Hilfsmaßnahmen schrie.¹⁸¹

In den dreißiger Jahren erlebt die junge Autorengeneration unter dem Einfluß der umwälzenden historischen Umstände wie dem Einsturz der Börse, der hohe Arbeitslosenrate, der Machtübernahme Hitlers in Deutschland 1933 und dem anarchistischen Aufstand in Barcelona eine stetig zunehmende soziale und politische Bewußtseinsbildung, die gleichsam ihre private Lebenswelt in zunehmendem Maße untergräbt. Samuel Hynes charakterisiert diesen Prozeß als eine "harsh invasion of the private life by

¹⁷⁷Von einigen amerikanischen Verlagen wie z.B. New Directions werden auch heute gemeinsame Ausgaben der beiden Romane unter dem Titel *Berlin Stories* angeboten. Die Episodenstruktur von *Goodbye to Berlin* ermöglicht des weiteren eine Nebeneinanderstellung in einer gemeinsamen Veröffentlichung.

¹⁷⁸Piazza. S. 92.

¹⁷⁹T.S. Eliot; "Last Words." In: *Criterion*. 18, 1939. S. 271.

¹⁸⁰Hynes. S. 61 - 65.

¹⁸¹Kurt Kluxen; *Geschichte Englands: Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart 1991. S. 777.

public crises".¹⁸² Malcolm Bradbury zählt drei ideologische Optionen auf, die den Schriftstellern in dieser Zeit offenstehen: die Politik der Rechten, zu der T.S. Eliot und Wyndham Lewis tendieren, der Kommunismus "or somewhere 'committed' close by", wofür sich die größte Zahl der zeitgenössischen Autoren entscheiden, oder als dritte Möglichkeit außerhalb des politischen Systems die Religion, die zum Beispiel von Isherwoods Cousin Graham Greene und Evelyn Waugh gewählt wird.¹⁸³ Die Gruppe um Isherwood, Spender und Auden bezieht explizit oder implizit Position für den Marxismus bzw. für die Partei des Kommunismus.¹⁸⁴ Besonders unter den Intellektuellen wächst die Anhängerschaft der Linken, da der zunehmende Einfluß der faschistischen Parteien als besondere Bedrohung wahrgenommen wird.¹⁸⁵ Speziell für die sich gegen die Traditionen der englischen Gesellschaft auflehrende junge Schriftstellergeneration mag der Kommunismus auch vor allem wegen seines proklamierten Ziels der klassenlosen Gesellschaft als Symbol der Auflehnung attraktiv sein. Dem kommt auch die These der Kommunisten entgegen, daß der Erste Weltkrieg, der auf diese Generation einen prägenden Eindruck hinterlassen hatte, mit seinen moralischen und wirtschaftlichen Verwüstungen die Folge der Krise des Kapitalismus und im Zusammenhang damit auch eine Krise der Bourgeoisie gewesen sei.¹⁸⁶

Besonders in der Lyrik findet das soziale und politische Engagement durch Literaten wie W. H. Auden, Stephen Spender und Cecil Day-Lewis ihren Niederschlag. Es werden konkrete Forderungen nach einer Literatur mit politischen Inhalten laut. So beginnt beispielsweise MacNeice seine im Jahre 1938 erschienene Untersuchung über die zeitgenössische Lyrik mit den Worten "This book is a plea for impure poetry, that is, for poetry conditioned by the poet's life and the world around him. [...] Poetry to-day should steer a middle course between pure entertainment ('escape poetry') and propaganda."¹⁸⁷ Dieses Werk ist als Beitrag zu dem neu aufgeflamnten Diskurs über die poetischen Möglichkeiten politischer Inhalte entstanden, der

¹⁸²Samuel Hynes; S. 100.

¹⁸³Malcolm Bradbury; *The Modern British Novel*. S. 210.

¹⁸⁴Samuel Hynes hat in seiner Veröffentlichung *The Auden Generation* die differenzierten politischen Einstellungen und Einflüsse sowie deren Niederschlag in der Literatur untersucht.

¹⁸⁵vgl. Jerzy Holzer; *Der Kommunismus in Europa: Politische Bewegung und Herrschaftssystem*. Frankfurt/Main 1998. S. 64f.

¹⁸⁶Holzer; *Kommunismus*. S. 18f.

¹⁸⁷Louis MacNeice; *Modern Poetry: A Personal Essay*. London 1968. Preface.

letztendlich jedoch zu keiner literarisch zufriedenstellenden Synthese von Literatur und Politik führt. Die Trennung dieser beiden Bereiche bleibt somit weitgehend fortbestehen, und es bleibt ungeklärt, welche Konsequenzen das Bekenntnis zum Kommunismus für die Arbeit als Autoren nach sich ziehen sollte. Die Frage nach der adäquaten Auseinandersetzung eines Künstlers oder Schriftstellers, der per se der Bourgeoisie angehört, mit den politischen Gegebenheiten tritt nun in den Vordergrund. Damit steht die Frage nach der möglichen Funktion der Kunst als Organ der politischen Meinung und nach dem Hintergrund, vor dem Literatur rezipiert werden sollte, im Zusammenhang. Stephen Spender setzt sich mit dieser Frage in seinem 1933 in *New Country* erschienenen Aufsatz "Poetry and Revolution" auseinander und kommt zu dem vorläufigen Resultat, daß, obwohl Kunst als Propagandaorgan nicht geeignet ist und obwohl der Schriftsteller aus seiner bürgerlichen Tradition nicht ausbrechen kann, Kunst dennoch einen der Revolution dienenden Zweck zu erfüllen vermag, denn "Art can make clear to the practical revolutionaries the historic issues which are in the deepest sense political."¹⁸⁸ Schon wenige Jahre später werden unter dem Einfluß des Spanischen Bürgerkriegs und angesichts der herannahenden Gefahr eines zweiten Weltkrieges weniger zuversichtliche Stimmen laut. Für Orwell stellt der Schriftsteller das überlebte Konzept einer vergangenen Gesellschaftsordnung dar, der in den zukünftigen totalitären Diktaturstaaten keine Überlebenschance hat,

The autonomous individual is going to be stamped out of existence. But this means that literature, in the form in which we know it, must suffer at least a temporary death. [...] As for the writer, he is sitting on a melting iceberg; he is merely an anachronism, a hangover from the bourgeois age, as surely doomed as the hippopotamus.¹⁸⁹

Gegen Ende der vierziger Jahre hatten sich viele herausragende Schriftsteller wieder vom Marxismus zu distanzieren gesucht, davon einige, wie Spender, Ignazio Silone oder André Gide, durch ihre Beiträge in Crossmans Aufsatzsammlung *The God that Failed* (1949).

¹⁸⁸Stephen Spender; 'Poetry and Revolution'. In: Stephen Spender; *The Thirties and After: Poetry, Politics, People* (1933 - 75). London, Basingstoke, 1978. S. 48 - 53. Hier S. 52.

¹⁸⁹George Orwell; "Inside the Whale". In: George Orwell; *Inside the Whale and Other Essays*. Harmondsworth, Middlesex. 1967. S. 9 - 50. Hier S. 48.

Wie viele seiner Zeitgenossen diskutiert Isherwood in den dreißiger Jahren die Ideologien des Marxismus, Kommunismus, Kapitalismus oder Sozialismus. Im Unterschied zu Day Lewis oder Stephen Spender, der sich im Spanischen Bürgerkrieg für die kommunistische Partei engagiert, schließt Isherwood sich jedoch nicht dieser ideologischen Massenbewegung seiner Zeit als Parteimitglied an. Isherwood fühlt sich in besonderem Maße auch durch die in der kommunistischen Gesellschaftsform angekündigte Akzeptanz von homosexuellen Beziehungen angesprochen. Als später Homosexuelle von Lenin trotzdem als Staatsfeinde klassifiziert werden und die Praktizierung von Homosexualität dementsprechend verfolgt wird, wendet sich Isherwood von dieser Form der ideologischen Verweigerung wieder ab. Auch seine 1939 'entdeckte' pazifistische Überzeugung wäre nicht mit der antipazifistischen Haltung des Kommunismus vereinbar gewesen.

Isherwoods Aufmerksamkeit beschränkt sich statt dessen auf das eigene unmittelbare Umfeld und sein individuelles, subjektives Empfinden, oder wie David Pryce-Jones formuliert: "His writing is concerned with himself and his own development, not with abstractions and ideologies."¹⁹⁰ Isherwood charakterisiert sein jüngeres Selbst später als "shockingly ignorant of the objective world, except where it touched his own experience."¹⁹¹ Sogar die politischen Beobachtungen in den beiden *Berlin Novels*

were written with a good deal of political hindsight. I couldn't resist posing as someone who had been deeply concerned with the fate of Germany right from the day of my arrival. That simply wasn't true. To begin with, I was both indifferent and ignorant. And even as late as 1932, I find that I wrote to my mother and spelt Hitler's name wrong!¹⁹²

Auch Samuel Hynes merkt an, daß in *Goodbye to Berlin* kaum auf das zeitgenössische politische Geschehen Bezug genommen wird: "There are no public figures in the book, and no great events: Hitler never appears, and the political struggles of the time are virtually ignored."¹⁹³ Isherwood ist sich dieser Problematik, die bereits im Zusammenhang mit *All the Conspirators*

¹⁹⁰zitiert nach Piazza. S. 10.

¹⁹¹*Christopher and His Kind*. S. 192.

¹⁹²W. Leyland; *Interview*. S. 423.

¹⁹³Hynes. S. 354.

und *The Memorial* angesprochen worden ist, wohl bewußt. Er charakterisiert seinen eigenen Intellekt als

unfitted for abstract ideas; it could only grasp concrete examples, special instances. Anti-Nazism had been possible for me as long as Nazism meant Hitler, Goering, Goebbels, and the consuls and spies who potentially menaces Heinz on his travels.¹⁹⁴

So erhebt Isherwood keinen Anspruch darauf, im Sinne der marxistischen Auffassung von Literatur einen realkritischen Roman zu schreiben, auch wenn er sich damit gegen die von vielen Literaten und Kritikern als die einzig angemessene Form literarischer Aussagen stellte: "a novelist who simply disregards the major public events of the moment is generally either a footler or a fool."¹⁹⁵ Isherwood läßt das aktuelle Geschehen in die Romane einfließen, indem er das geistige Klima Berlins aufnimmt und durch sein persönliches Erleben hindurch reflektiert. Auf diese Weise sagen die Romane, wie Hynes anmerkt, weniger über die Tatsachen und die realen Akteure aus als vielmehr über die psychologische Disposition derjenigen, die zu dieser Zeit leben und mit den politischen Vorgängen konfrontiert werden und deren Verfassung ein "waste land of human isolation, of soiled love, of urban deadness and despair, and of inaction"¹⁹⁶ ist.

Die Gegenüberstellung von Privatem und Politischen erreicht bei vielen Autoren in den dreißiger Jahren eine besondere Qualität. Zum einen entwickeln sie durch die großen sozialen und politischen Umwälzungen, wie von John Lehmann bereits 1940 ausgeführt,¹⁹⁷ ein ausgeprägtes gesellschaftspolitisches Bewußtsein. Dieses führt einerseits zu mehr Bereitschaft zum Engagement, zum anderen wird es jedoch mit einer rein subjektiven Gegenseite gepaart, in der sich die Schriftsteller nur auf sich selbst beziehen, so daß die Krise "in history and politics [...] also a crisis of self and identity" wird.¹⁹⁸ So zeichnet Virginia Woolf in ihrem Essay "The Leaning Tower" die Abflachung der Literatur in den dreißiger Jahren nach. Den Grund dafür sieht sie in der unsicheren Position zwischen zwei Welten, in der sich die

¹⁹⁴*Diaries*. S. 7

¹⁹⁵Orwell; "Inside the Whale". S. 10.

¹⁹⁶Hynes. S. 355.

¹⁹⁷John Lehmann; *New Writing in Europe*. 1940. Hier nach: Bradbury; *British Novel*. S. 214.

¹⁹⁸Bradbury; *British Novel*. S. 212.

jungen Autoren in dieser Generation befinden: Die Gesellschaft unterliegt rapiden Veränderungen, die Ordnung der Klassen löst sich auf und die Politik bricht in das private Leben und Erleben ein. Die Folge ist eine geistige Verfassung, die von "discomfort [...] self pity [...] anger [...] anger against society" geprägt ist.¹⁹⁹ Diese Impulse wissen die Autoren nicht angemessen zu verwerten, denn aus ihrer Literatur spricht "violence [...] half-heartedness [...] destructiveness [...] emptiness."²⁰⁰ Vor diesem zeithistorischen Hintergrund müssen im folgenden auch die *Berlin Novels* von Christopher Isherwood gelesen werden.

Das Thema des ersten Romanes der *Berlin Novels*, *Mr Norris Changes Trains*, ist aus den vorangegangenen Familienromanen heraus entwickelt: In *All the Conspirators* und *The Memorial* wird das neurotische Individuum als ein in seiner Familie innerhalb einer repressiven Gesellschaft gefangenes beschrieben. Nunmehr hat der Erzähler den wichtigen Schritt in Richtung seiner Emanzipation gewagt, indem er sich mit seiner Abreise nach Berlin von seinen primären Bindungen gelöst hat. In Berlin findet er nicht nur nicht mehr seine Familie vor, sondern auch eine andere Gesellschaft als in England, das W. H. Auden "this country of ours where nobody is well" nennt.²⁰¹ Der Protagonist lebt nun in einem Milieu, in dem die zuvor erlebten Beschränkungen und Oppressionen nicht mehr gelten. Statt dessen bewegt er sich in einer anarchischen Subkultur ohne Moralvorstellungen, Grenzen und Maßstäbe. So wird in den *Berlin Novels* eine Anzahl von sexuellen Randphänomenen dargestellt, von denen Homosexualität nur eine Art unter vielen ist: Sally Bowles zum Beispiel erlaubt sich nicht nur die Promiskuität, sondern auch eine Abtreibung; Mr Norris sucht regelmäßig eine Prostituierte auf, um sich auspeitschen zu lassen, zudem genießt er die Lektüre von schlechten pornographischen Romanen. Die Untermieterin von Frau Schröder, Frä. Kost, arbeitet selbst als Prostituierte. Das Thema der Homosexualität wird aufgefächert: Es wird durch den Baron Kuno von Pregnitz sowie durch Peter vertreten, während Otto sie zu finanziellen Zwecken praktiziert, also als Stricher arbeitet.

¹⁹⁹Virginia Woolf; "The Leaning Tower". In: *Collected Essays*. Vol II. S. 162 - 181. Hier: S. 171.

²⁰⁰Woolf; "Leaning Tower". S. 175.

²⁰¹Auden; hier zitiert nach Samuel Hynes; S. 111.

In diesem autobiographischen und intertextuellen Zusammenhang mit den Vorgängerromanen scheint die Perspektive, die der Bradshaw-Erzähler in diesem Roman und im darauffolgenden *Goodbye to Berlin* einnimmt, psychologisch schlüssig: Er nimmt an den ihn umgebenden Geschehnissen zunächst nur als beobachtender Gast teil, um auf diese Weise nach einer eigenen Identität, einer Rolle in der Gesellschaft zu suchen. Der Wechsel von Position und Perspektive wird auf den ersten Blick deutlich: *Mr Norris Changes Trains* unterscheidet sich im Stil und in der Technik so deutlich von Isherwoods vorangegangenen Romanen, daß sie kaum aus der Feder desselben Autors zu stammen scheinen: "They could almost have been written by different authors."²⁰² Dieser Roman ist der erste der vier *namesake narrator* Romane, die die Erzählperspektive in Isherwoods Romane zwischen den Jahren 1935 und 1962 charakterisieren. Dazu gehören neben diesem auch die Romane *Goodbye to Berlin* (1939), *Prater Violet* (1945) und *Down There on a Visit* (1962). Die *namesake narrator*-Romane teilen jedoch nicht alle einen identischen Erzähler: Der Erzähler der späteren Romane heißt "Christopher Isherwood", während *Mr Norris Changes Trains* von William Bradshaw erzählt wird dessen Name sich aus Isherwoods beiden mittleren Namen zusammensetzt. Die Identifizierung Isherwoods mit William Bradshaw ist jedoch seiner eigenen Aussage nach ambig: Der Name William Bradshaw ist, obwohl Teil des eigenen tatsächlichen Namens, dennoch ein angenommener: "It was an assumed name",²⁰³ denn Isherwood hat diese Namen ansonsten nie benutzt. Auf diese Weise erlaubt sich Isherwood, seine Verbindung mit dem *narrator* in einem Zug herzustellen und wieder zu leugnen.²⁰⁴

Isherwood selbst hat das Experiment, dem Erzähler in *Mr Norris Changes Trains* die eigenen Mittelnamen zu geben, als gescheitert angesehen, da er damit die eigenen Erfahrungen bis zur Lüge verzerrt hat, wie er in den sechziger Jahren erklärt:

[I was] lying about the nature of my experiences [...] I was making myself participate in a kind of way I didn't [...] I was made a great deal

²⁰²Finney. S. 117.

²⁰³Geherin, David J.; "An Interview with Christopher Isherwood". In: *Journal of Narrative Technique*. 12, 1972. S. 143 - 158. Hier: S. 143.

²⁰⁴vgl. Schwerdt. S. 58.

dumber than I had ever been [...] and so William Bradshaw turned out to be unsatisfactory as a vehicle for my perceptions.²⁰⁵

Piazza hebt jedoch hervor, daß die Feststellung, William Bradshaw sei ein unzufriedenstellendes Vehikel, für Isherwood persönlich wahr gewesen sein mag, daß aber der Erzähler Bradshaw literarisch als Methode zur Aufzeichnung von Eindrücken sehr erfolgreich sei, und der Unterschied zwischen *Goodbye to Berlin* und *Mr Norris Changes Trains* sei auch unter Einbeziehung der wachsenden Involvierung des *narrator* im späteren Roman nur marginal.²⁰⁶ Statt dessen belegt dieses Zitat die zentrale Stellung, die die Entwicklung und Aneignung der einzelnen Aspekte des autobiographischen Schreibens für Christopher Isherwood haben, und welche persönlichen Grenzen er überwindet, bevor er den *narrator*, seine fiktiven Protagonisten und seine tatsächliche Person weitestgehend verschmelzen lassen.

Lisa M. Schwerdt bemerkt im Hinblick auf den Titel *Mr Norris Changes Trains* eine Diskrepanz zwischen dem angekündigten Schwerpunkt und der tatsächlichen Erzählsituation in der Ersten Person durch einen anderen Erzähler als Mr Norris. Der Leser erfährt mehr über den Erzähler als über das zunächst herausgestellte Objekt der Untersuchung. Die Erklärung liegt in der Tatsache, daß die "events that have seemingly centered on Arthur have in fact centred on William", denn der "investigative approach fulfils the controlling author's need to understand himself as he portrays himself as the narrator."²⁰⁷ In diesem Sinne kann nicht nur *Mr Norris Changes Trains*, sondern aufgrund ihrer strukturellen und inhaltlichen Ähnlichkeit auch *Goodbye to Berlin* als autobiographisch verstanden werden,²⁰⁸ denn der Erzähler gibt durch die Kommentierung der Handlungen und Charakterzüge von Arthur Norris sowie den Charakteren in *Goodbye to Berlin* viel von sich preis. Die oft zitierte Feststellung "I am a camera with its shutter open, recording, not thinking"²⁰⁹ zu Beginn von *Goodbye to Berlin* ist oft als Programmatik verstanden worden,²¹⁰ durch die der Erzähler sich selbst die

²⁰⁵ zitiert nach Piazza. S. 144. Piazza zitiert aus einer Mitschrift eines Vortrags mit dem Titel "The Autobiography of My Books" Part II, den Isherwood 1963 gehalten hat.

²⁰⁶Piazza. S. 144f.

²⁰⁷Schwerdt. S. 57.

²⁰⁸In *Goodbye to Berlin* ist der *narrator* zwar stärker involviert als in dem früheren *Mr Norris Changes Trains*, worauf im Verlauf des Kapitels noch eingegangen werden soll, aber grundsätzlich ist die Haltung des *narrators* gegenüber seiner Umgebung zu vergleichen.

²⁰⁹Christopher Isherwood; *Goodbye to Berlin*. London 1987. S. 9.

²¹⁰vgl. hierzu zum Beispiel Kay Ferres. S. 19.

unkomplizierte Funktion der größtmöglichen objektiven Wiedergabe von externen Umständen zuweist. Die Dokumentarfunktion ist jedoch vielfach durch die Subjektivität des Erzählers gebrochen, denn "his use of the first-person narrator is an open declaration of his search for subjective rather than objective truth. The only facts in the novel are those which impinged on the narrator's consciousness."²¹¹ Das besondere am *camera eye* ist die Tatsache, daß der Erzähler, wie Hynes anmerkt, nicht aktiv wird, sondern nur die Position des Beobachters des Verhaltens der anderen einnimmt. Die Einbindung des Erzählers geht jedoch darüber hinaus, denn durch die Beobachtung von anderen kommentiert, charakterisiert und beobachtet er sich selbst. So bezeichnet Schwerdt die Konstruktion des *namesake narrator* in Verbindung mit der ausführlichen indirekten Selbstcharakterisierung des Erzählers als wesentlichen Schritt in der literarischen Entwicklung Isherwoods, denn er habe entdeckt, daß er so in der Lage sei "[to] have his cake and eat it too", indem er auf diese Weise sein Bedürfnis zur Introspektion befriedigen als auch den Anspruch erfüllen könne, anspruchsvolle Literatur zu schaffen.²¹²

Lisa M. Schwerdt vollzieht die psychologische Entwicklung des Autors zwischen beiden Romanen nach: Die Kernerfahrung Isherwoods, die sich auf das Empfinden der *namesake narrator* auswirke, sei das wachsende Bewußtsein der Stellung des Individuums in der Welt. Diese wird vor allem vor dem Hintergrund der politischen Entwicklung Deutschlands zu jener Zeit als begrenzt erfahren. Der Grad des Bewußtseins dieser Wahrnehmung nimmt in den vier Jahren, die zwischen *Mr Norris Changes Trains* und *Goodbye to Berlin* liegen, zu.²¹³ Trotz dieser Einschränkung sei es laut Schwerdt dennoch das Individuum in seiner Gesellschaft, das die Verantwortung für die persönlichen wie die politischen Vorgänge tragen muß. So gibt der *namesake narrator* auch die Haltung des distanzierten Voyeuristen, die er in *Mr Norris Changes Trains* einnimmt, in *Goodbye to Berlin* ein Stück weit auf und läßt sich mehr auf die persönliche Realität der anderen Protagonisten ein. So fließt gleichzeitig, vor allem im 'Berlin Diary (Winter 1932-3)', die politische Realität stärker ein. Beide Romane unterscheiden sich also im Grad der psychologischen Reife des Erzählers. Sie stellen aber dennoch beide "superb accomplishments of what they try to portray: in *Mr Norris Changes Trains*

²¹¹Finney. S. 145.

²¹²vgl. Schwerdt. S. 56.

²¹³Schwerdt. S. 86.

the sense of adventure, intrigue, and wonderment; in *Goodbye to Berlin* the sense of life, endurance, and understanding" dar.²¹⁴

Wie zentral die Erzählerfigur in den beiden *Berlin Novels* ist, zeigt eine Untersuchung der Struktur der Kommentierungen in beiden Romanen. In *Goodbye to Berlin* wird zum Beispiel immer wieder eine Diskrepanz in der Wahrnehmung des *namesake narrator* und derjenigen der Protagonisten herausgearbeitet. Als Beleg kann eine Textsequenz herausgegriffen werden, in der die unterschiedliche Wahrnehmung des *namesake narrator* im Vergleich zu hier Fritz Wendel demonstriert wird. Es geht um die Wirkung, die Sally Bowles auf Männer ausübt:

'Well!' He [Fritz] came bounding back into the room and gleefully shut the door:
'What do you think of her, Chris? Didn't I tell you she was a good-looker?'
'You did indeed!'
'I'm getting crazier about her each time I see her!'²¹⁵

Während Fritz von Sally schwärmt, scheint der Erzähler ihm zunächst zuzustimmen. Als dieser jedoch selbst seine Eindrücke wiedergibt, fällt die Beschreibung eher kritisch aus:

I noticed that her fingernails were painted emerald green, a colour unfortunately chosen, for it called attention to her hands, which were much stained by cigarette smoking and as dirty as a little girl's. [...] She had very large brown eyes which should have been darker, to match her hair and the pencil she used for her eyebrows.²¹⁶

Vor diesem Hintergrund ist die erste Reaktion gegenüber Fritz zu reinterpretieren: Während Fritz das "you did indeed" im Zusammenhang des Gesprächs darauf beziehen muß, daß der Erzähler seinem Urteil über Sallys äußere Erscheinung zustimmt, gewinnt derselbe Ausspruch nun eine andere Qualität. Der Erzähler äußert verhaltene Kritik, so daß sich der Satz, mit dem er Fritz gegenüber Zustimmung auszudrücken scheint, eher auf die Tatsache bezieht, daß Fritz ihm tatsächlich erzählt habe, wie gut Sallys aussähe. Das heißt, die Bemerkung enthält einen ironischen Ton, den Fritz zum Zeitpunkt

²¹⁴vgl. Schwerdt. S. 86 - 88.

²¹⁵*Goodbye to Berlin*. S. 37.

²¹⁶*Goodbye to Berlin*. S. 34f.

der Äußerung nicht wahrnimmt und der sich nur aus dem Vergleich der Kommentierungen des Erzählers erschließt. Diese Technik trägt zugleich zu der in der Kritik vielfach bemerkten Zurückhaltung des Erzählers bei. Auf ähnliche Weise wie der zuvor beschriebenen weicht der Erzähler Frl. Schroeders Neugierde aus:

'You know, Herr Issyvoo, I should never have expected you to have a lady friend like that! You always seem so quiet...'
'Ah well, Frl. Schroeder, it's often the quiet ones-'
She went off in her little scream of laughter, swaying backwards and forwards on her short legs: 'Quite right, Herr Issyvoo, quite right!'²¹⁷

Hier pariert der Erzähler, indem er sich hinter eine Floskel zurückzieht. Er macht dabei keine greifbare Aussage zu seinem Verhältnis zu Sally, sondern bricht seinen Satz an der Stelle, an der diese Konkretisierung folgen müßte, ab: "it's often the quiet ones who..." Aber Frl. Schroeder reagiert ähnlich wie Fritz, ihr genügt die Aussage, ohne die darin enthaltene semantische Offenheit zu bemerken. Der Erzähler verfährt nicht nur mit den Protagonisten auf diese Weise, sondern steuert damit auch die Rezeption. Auch in der nicht wörtlichen Rede verwendet er ähnliche, wenn nicht sogar pointiertere Techniken von Andeutung und gleichzeitiger Rücknahme des Gesagten. Der Erzähler weicht einer direkten Stellungnahme zu seinem Verhältnis oder seinen Gefühlen für Sally durch Ironie aus. In der Situation, in der der Leser eine Stellungnahme zu dem Verhältnis erwarten würde, und die mit Fritz' Worten "You know, Chris, I think she took a fancy in you" vorbereitet worden ist, erfüllt Christopher zunächst zum Schein die Erwartung, denn er ist so nervös, daß er sich hinlegen muß. Im folgenden Satz zieht er dies jedoch wieder zurück und wandelt die Situation in einen ironischen Kontrapunkt um, indem er seine Nervosität der Wirkung des Kaffees anstelle von Sally zuschreibt: "When I got back to Frl. Schroeder's, I felt so giddy that I had to lie down for half an hour on my bed. Fritz' black coffee was as poisonous as ever."²¹⁸

Mit dieser Technik etabliert der Erzähler nicht nur seine scheinbar uninvolierte Beobachterposition, sondern auch seine oft bemerkte scheinbare Asexualität. Isherwood läßt den Verdacht der Heterosexualität spielerisch

²¹⁷*Goodbye to Berlin*. S. 37.

²¹⁸*Goodbye to Berlin*. S. 37.

relativ nahe an den Erzähler herantreten. Die Andeutungen und das Verhalten der anderen Charaktere, die in dieser Episode auftreten, bestätigen auf unterschiedliche Arten ein sehr enges Verhältnis zwischen Christopher und Sally, das im Leser zunächst die Entwicklung eines Liebesverhältnisses erwarten läßt. Auch Sally scheint zunächst ein sexuelles Verhältnis in Betracht zu ziehen. Sie versucht, mit Christopher zu flirten, wenn sie bei ihrem ersten Besuch in seinem Zimmer kokett fragt "Do you mind if I lie on your sofa, darling?"²¹⁹ Des weiteren unternimmt sie mehrere vergebliche Versuche, Christopher in sexueller Hinsicht verbal zu provozieren, wenn sie ihn zum Beispiel mit aggressiver Offenheit mit einem Bericht über einen Liebhaber konfrontiert.

I began to put out the tea. Sally gave me a sidelong glance:
 'Do I shock you when I talk like that, Christopher darling?'
 'Not in the least.'
 'But you don't like it?'
 'It's no business of mine.' I handed her the teaglass.
 'Oh, for God's sake, don't start being English! Of course it's your business what you think!'
 'Well then, if you want to know, it rather bores me.'
 This annoyed her even more than I had intended.²²⁰

Der Erzähler bleibt von Sallys Avancen unberührt, er ermutigt nicht, aber er lehnt auch nicht ab. Statt dessen bemüht er sich um die größtmögliche Neutralität. Er reflektiert sein Verhältnis zu Sally nicht, und seine Kommentare über ihre Erscheinung lassen keinen Schluß auf emotionale Beteiligung zu. Er sichert das nicht über das freundschaftliche Maß hinausgehende Verhältnis in einem Gespräch, in dem Sally ihn nach seinen Gefühlen für sie fragt, um daraufhin von ihrer Seite aus die Möglichkeit einer sexuellen Beziehung auszuschließen:

'Then do you like me, Christopher darling?'
 'Yes, of course I like you, Sally. What did you think?'
 'But you're not in love with me, are you?'
 'No, I'm not in love with you.'
 'I'm awfully glad. I've wanted you to like me ever since we first met. But I'm glad you're not in love with me, because, somehow, I couldn't be in love with you - so, if you had been, everything would have been spoiled.'
 'Well then, that's very lucky, isn't it?'²²¹

²¹⁹*Goodbye to Berlin*. S. 47.

²²⁰*Goodbye to Berlin*. S. 47.

Im Roman wird eine Erklärung dafür angeboten, warum der Erzähler kein Interesse an Sally zeigt und worauf die Diskrepanz zwischen der Wahrnehmung des Erzählers und der der anderen Protagonisten beruht. An dieser Stelle greift die sinngebende Differenzierung von Oberflächen- und Subtext, indem die Fragen, die der Oberflächentext offenläßt, im Subtext beantwortet werden. Isherwood kommentiert in *Christopher and His Kind* die Aussage der oben zitierten Gesprächssequenz im Hinblick auf die Ambiguität, die in Sallys Worten gelesen werden kann: "The 'somehow or other' may be taken to suggest that Sally knows instinctively that Christopher is homosexual - or it may not."²²² Sally ist also für Christopher aufgrund seiner Homosexualität nicht im gleichen Maße attraktiv wie für die anderen Protagonisten. Aus diesem Grunde nimmt Christopher Sallys körperliche Unvollkommenheiten realistischer wahr und durchschaut ihre Taktiken im Umgang mit anderen Männern.

Die Homosexualität manifestiert sich inhaltlich in *Mr Norris Changes Trains* vor allem an Mr Norris' Bekanntem Baron Kuno von Pregnitz. Dieser ist jedoch nicht wie andere Charaktere dieses Romans mit einem aktiven Sexualleben ausgestattet. Statt dessen sublimiert er seine Wünsche in seinen Vorstellungen einer idealen, von jungen attraktiven Männern bevölkerten Insel. In den gesellschaftlichen Zusammentreffen mit William Bradshaw wird der Barons zumeist durch extrem banale Inhalte in seiner Konversation ridikülisiert, wie zum Beispiel in der folgenden Sequenz:

'Excuse me, please. May I ask you something?'
 'By all means.'
 'Have you read *Winnie the Poo* by A. A. Milne?'
 'Yes, I have.'
 'And tell me please, how did you like it?'
 'Very much indeed.'
 'Then I am glad. Yes, so did I. Very much.'²²³

Durch die pointierte Reduzierung der Inhalte wird jede Bedrohlichkeit durch seine Homosexualität sowie durch seine offensichtlichen Annäherungsversuche an den Erzähler ausgeschaltet. Zudem stellt William Bradshaw fest,

²²¹*Goodbye to Berlin*. S. 48f.

²²²*Christopher and His Kind*. S. 62.

²²³*Mr. Norris Changes Trains*. S. 29.

daß er sich grundsätzlich, wortwörtlich elementar von dem Baron unterscheidet: Der Baron wird als "fishy" beschrieben, der sich gleichsam wie in Wasser schwimmend auf den Erzähler zubewegt. Auch später bleibt dieser Sinn einer Nichtvereinbarkeit bestehen, wie zum Beispiel der Satz "he swam up towards me, to the surface of the element which seemed to separate us"²²⁴ andeutet.

Deutlicher und dabei dennoch subtiler distanziert nähert sich der Erzähler den homosexuellen Charakteren in *Goodbye to Berlin*. Die Episode 'On Reugen Island (Summer 1931)' ist die literarische Bearbeitung einer Reise von Christopher Isherwood mit seinem damaligen Freund Otto und Stephen Spender auf die Insel Rügen. Lisa M. Schwerdt nennt die Episode "the most obscure yet the most unclouded look at Isherwood's sexual nature".²²⁵ Um eine Identifikation des homosexuellen Gehaltes dieser Episode mit dem *namesake narrator* zu vermeiden, führt Isherwood den Charakter Peter Willkinson ein, auf den er die eigene Erfahrung projiziert. In *Christopher and His Kind* schreibt Isherwood, es sei seine Absicht gewesen, das Verhältnis zwischen sich und seinem Freund so zu beschreiben, wie es sich einer dritten Partei dargeboten haben könnte. Als diese dritte Partei hat er Stephen Spender gewählt. Dadurch wird das zentrale homosexuelle Verhältnis darstellbar und analysierbar, ohne den Erzähler selbst zum Gegenstand der Betrachtung werden zu lassen. Aus der Übertragung rührt allerdings auch die Obskürität, von der Schwerdt spricht, denn da weder Peter noch Christopher mit dem Autor zu identifizieren seien, sei das Resultat "hazy and neither ringing true." Die Notwendigkeit, ganz besonders in dieser Episode die Neutralität des Erzählers zu sichern, ist mit den Publikationsbedingungen im England der dreißiger Jahre zu begründen. Isherwoods Verleger John Lehmann hat den Vorabdruck der Sally-Episode wegen der Abtreibungsszene abgelehnt, daher wäre es unwahrscheinlich gewesen, daß er dem Druck der Geschichte einer homosexuellen Beziehung "in the same country that had imprisoned Oscar Wilde forty years earlier"²²⁶ zugestimmt hätte. Die in der autobiographisch geprägten Literatur von homosexuellen Autoren oft praktizierte Technik der nachträglichen Einfügung eines weiblichen Charakters

²²⁴Christopher Isherwood; *Mr Norris Changes Trains*. London 1987. S. 29.

²²⁵Schwerdt. S. 85.

²²⁶vgl. hierzu Schwerdt. S. 84.

an die Stelle des homosexuellen Partners²²⁷ lehnt Isherwood zugleich ebenfalls ab, denn "He was too honest to adopt the usual homosexual novelist's device of substituting girl for boy".²²⁸

Der Erzähler äußert sich in dieser Episode wiederholt anerkennend über Ottos äußeres Erscheinungsbild, wenn er zum Beispiel die Attraktivität von dessen Augen, Lächeln oder Bewegungen lobt: "Otto moves fluidly, effortlessly; his gestures have the savage, unconscious grace of a cruel, elegant animal [...] Otto certainly has a superb pair of shoulders and chest for a boy of his age [...]".²²⁹ Nach dieser Wahrnehmung einer attraktiven männlichen Physis sieht sich Isherwood gezwungen, die Anerkennung des Erzählers zu relativieren, um den Verdacht abzulenken, daß die Implikation dieser Sequenz über die Widergabe von Tatsachen ohne Beteiligung von Sexualität hinausgeht. So endet der Erzähler die Beschreibung mit den Attributen "rather absurd little buttocks and spindly, immature legs" und "top-heavy", die Ottos Gesamterscheinung "slightly ridiculous" werden lassen.²³⁰ Die Anziehungskraft Ottos wird dabei weniger durch die Details der zu dünnen Beine oder des kleinen Gesäßes relativiert, als vielmehr durch die Präsentation seines Körpers als insgesamt "slightly ridiculous," denn das Absurd-Lächerliche ist wie auch schon in der Konversation mit dem Baron Kuno von Pregnitz ein Attribut, das einen erotischen Gehalt auslöscht. Vierzig Jahre später gibt Isherwood diese wertende Beschreibung als bewußtes Zugeständnis an den Leser zu erkennen:

The fictitious Isherwood takes the attitude of an amused, slightly contemptuous onlooker. He nearly gives himself away when he speaks of the 'beautiful ripe lines of the torso'. So, lest the reader should suspect him of finding Otto physically attractive, he adds that Otto's legs are 'spindly'. Otto's original in life had an entirely adequate, sturdy pair of legs, even if they weren't quite as handsome as the upper half of his body.²³¹

Isherwood wendet diese Technik der Disqualifizierung jedoch nicht nur an, um Verdachtsmomente vom Erzähler abzuwenden. Die Technik funktioniert

²²⁷Eines der bekanntesten Beispiele ist die von Albert abgeleitete Protagonistin 'Albertine' in Marcel Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*.

²²⁸King. S. 9.

²²⁹*Goodbye to Berlin*. S. 101.

²³⁰*Goodbye to Berlin*. S. 101f.

²³¹*Christopher and His Kind*. S. 42.

auch in die entgegengesetzte Richtung, wie eine Sequenz verdeutlicht, in der der Baron Kuno von Pregnitz sich dem Erzähler zu nähern sucht:

His foot pressed mine under the table.
 'You know,' I said when Arthur had left us, 'I really ought to be getting home, too.'
 'Oh, surely not.'
 'I think so,' I said firmly, smiling and moving my foot away. He was squeezing a corn.²³²

Die Aussage, daß der Baron mit seinem Fuß schmerzhaft auf ein Hühnerauge drückt, würde als Begründung für das Wegziehen des Fußes nicht benötigt werden, wenn, wie zuvor geschehen, das sexuelle Desinteresse des Erzählers am Baron etabliert ist. Die Tatsache, daß Isherwood dennoch an dieser Stelle eine Rechtfertigung des Verhaltens des Erzählers einfügt, zeigt eine gewisse Selbstironie gegenüber der Notwendigkeit zur Verschlüsselung im übrigen Text.

Mit weniger Zurückhaltung und einer etwas größeren Aggressivität scheint Isherwood die Verweigerung einer Aussage zur Sexualität des Erzählers auf den letzten Seiten des 'Berlin Diary (Winter 1932-33)' überraschend kurzfristig aufzubrechen. In einer Art, die an die Forstersche Technik des *teatabling* erinnert, gibt er im Wortlaut eben das preis, was er zuvor über die Länge beider *Berlin Novels* bewußt zu verhüllen gesucht hatte. Als der Erzähler in Begleitung seines Bekannten Fritz Wendel eine von Homosexuellen frequentierte Bar verläßt, werden sie von einem Amerikaner angesprochen:

'Say,' he asked Fritz, 'what's on here?'
 'Men dressed as women,' Fritz grinned.
 The little American couldn't believe it. 'Men dressed as *women*? as *women*, hey? Do you mean they're *queer*?'
 'Eventually we're all queer,' drawled Fritz solemnly, in lugubrious tones. The young man looked us over slowly [...]
 'You *queer*, too, hey?' demanded the little American, turning suddenly on me.
 'Yes,' I said, 'very queer indeed.'²³³

²³²Mr. Norris Changes Trains. S. 135.

²³³Goodbye to Berlin. S. 238.

Anstatt sich mit dieser Antwort zu offenbaren, gelingt es Isherwood, die zuvor etablierte Asexualität des Erzählers sofort wieder vor seine Worte treten zu lassen. Der Kontext ist so aufgebaut, daß der Ausspruch nicht als Geständnis rezipiert wird, sondern als eine ironische und zugleich selbstironische Antwort auf einen Angriff von dritter Seite. Mit seiner Reaktion zeigt er sich im Zusammenhang des Oberflächentextes seinem Freund gegenüber loyal, ohne daß der Inhalt über die Situation hinaus relevant ist. Dafür wirken drei Faktoren zusammen. Erstens ist die Plazierung am Ende des Romans und nicht etwa an einem früheren Zeitpunkt, an dem sich die Charakterbilder noch im Aufbau befinden, für die Aussage relevant. An dieser späten Stelle jedoch ist die Neutralität des Erzählers sicher genug etabliert. Des weiteren spielt die Formulierung der Antwort eine Rolle: Eine semantisch einfacher strukturierte Feststellung wie beispielsweise 'Yes, I am' auf die Frage nach seiner Homosexualität hätte die Neutralität des Erzählers eher angetastet. Statt dessen schützt Isherwood ihn durch den linguistisch kaum zulässigen Komparativ 'very queer' sowie durch das Anhängsel 'indeed', das der Aussage ironische Schärfe verleiht und als Ausdruck der Geringschätzung des Amerikaners aufgefaßt werden soll. Damit dieser Oberflächentext plausibel wird, schafft Isherwood drittens eine weitere Distanzierung des Erzählers. Dazu ist es notwendig, daß die Frage von einem unbeteiligten und als Charakter soeben erst vorgestellten Amerikaner gestellt wird, der eher unsympathisch gezeichnet ist und somit den Leser nicht zur Identifikation einlädt. Christopher setzt sich durch seine Antwort in persönlicher, nicht in sexueller Hinsicht von dem Amerikaner ab. Lisa M. Schwerdt führt diese Aussage, die sie ein "side-stepping of the narrator's sexual nature" nennt, auf das Bewußtsein Isherwoods über die öffentliche Meinung zurück, die gleichzeitig einen entspannteren Umgang mit seiner Sexualität anzeigt: "He need no longer hide his homosexuality nor titter at sex in general."²³⁴ Diese These allerdings erscheint in ihrer generellen Formulierung, eher fragwürdig, da sich in diesem Roman, wie bisher gezeigt worden ist, viele Überlegungen und Strategien nachweisen lassen, die das Ziel haben, die Sexualität des Erzählers zu verhüllen bzw. zu negieren. Auch hat die Aussage "very queer indeed" keinen wahren Bekenntnischarakter, denn sie wird durch den ironischen Kontext sowie den ironischen Stil, in dem sie getätigt wurde, gedeckt. Dennoch zeigt sich, daß die Differenzierung von Oberflächen- und Subtext in den *Berlin Novels* zum ersten Male soweit

²³⁴Schwerdt. S. 85f.

ausgereift ist, daß er über Andeutungen und obskure Doppeldeutigkeiten hinausgeht, um dem Text eine tiefere Dimension in Form eines Subtexts zu eröffnen. Das Thema der Homosexualität bleibt in bezug auf den Erzähler so camoufliert wie in *All the Conspirators* und *The Memorial*, aber die Protagonisten werden nun verstärkt auf Grundlage ihrer Sexualität entwickelt.

Peter Wilkinson ist in Isherwoods Erzählwerk der letzte Charakter, der alle Voraussetzungen erfüllt, die ihn zu einem *Truly Weak Man* qualifizieren. Seine Lebensgeschichte stellt sich als eine Reihe von Enttäuschungen und gescheiterten Vorhaben dar, die in ihrer Konsequenz bereits einen grotesken Zug annimmt. Mit seiner schwachen körperlichen Konstitution konnte er als Kind den Erwartungen seines Vaters nicht gerecht werden, statt dessen wurde er von der Mutter verweichlicht, und auch außerhalb der Familie konnte er sich nicht behaupten: "'Somehow or other,' said Peter, 'I always struck the wrong note'".²³⁵ Der gescheiterte *Test* des *Truly Weak Man* stellt ein Plan zum Mord des eigenen Vaters, für dessen Durchführung Peter der Mut fehlt. Inzwischen hat er resigniert und sich in seine Schwäche ergeben: und ist "a perfect case-picture of his twisted, expensive upbringing."²³⁶ In diesem Roman kommt seine Schwäche ganz besonders in seinem Verhältnis zu Otto zum Ausdruck. Dieses hat er intellektuell durchdrungen und seine Unzufriedenheit damit festgestellt, ohne die Konsequenzen aus seiner Erkenntnis ziehen zu können:

'I suppose, really, I want to leave him.'

'Then you'd better leave him.'

'At once?'

'The sooner the better. Give him a nice present and send him back to Berlin this afternoon.'

Peter shook his head, smiled sadly:

'I can't.'

There was another long pause. Then Peter said:

'I'm sorry, Christopher ... You're absolutely right, I know. If I were in your place, I'd say the same thing ... But I can't. Things have to go on now as they are - until something happens. They can't last much longer, anyhow ... Oh, I know I'm very weak!'

'You needn't apologize to me,' I smiled, to conceal a slight feeling of irritation:

'I'm not one of your analysts!'²³⁷

²³⁵*Goodbye to Berlin*. S. 103.

²³⁶*Goodbye to Berlin*. S. 107.

²³⁷*Goodbye to Berlin*. S. 123.

In diesem letzten Kommentar William Bradshaws tritt ein neues Unverständnis hervor. Obwohl selbst ein *Truly Weak Man*, identifiziert er sich nicht mehr im gleichen Maße wie in den Romanen der Londoner Zeit mit Resignation und Handlungsunfähigkeit. Statt dessen reagiert er nun auf Peters larmoyantes Eingeständnis der eigenen Schwäche mit "irritation", also mit Distanzierung. Die Reihe von Fehlschlägen in Peters Leben, in denen die Schwäche zum einen begründet ist und die zum anderen durch die Schwäche bedingt sind, betrachtet er nicht mehr als normativen Fakt, sondern als Fortsetzung von Peters perpetuierter Selbstwahrnehmung als fremdbestimmtes Subjekt. Der Autor impliziert mit Peters Selbstmitleid und der Irritation des Erzählers, daß Peter sich dennoch einen Aktionsradius schaffen könnte, um darin Handlungsfähigkeit und Stärke zu beweisen. So kündigt sich das Ende des Absolutheitsanspruches an, den die Kategorien des *Truly Strong Man* und des *Truly Weak Man* bisher innegehabt haben. Zwar sind die Charaktere noch eindeutig der einen oder anderen Kategorie zuzuordnen, aber sie werden nicht mehr nur als Opfer, sondern auch als mitverantwortlich gesehen.

In *Mr. Norris Changes Trains* kommt eine besondere Spannung von Distanzierung und Identifizierung des Erzählers mit der Person des Mr Norris zum Ausdruck. Der Erzähler gibt sich sehr naiv, während er seine Beschreibungen von Mr Norris so formuliert, daß der Leser diesen besser zu durchschauen glaubt als der Erzähler. Nicht nur implizite, auch explizite Warnungen gegen Norris, die der Erzähler jedoch ignoriert.²³⁸ Noch zum Ende des Romanes, als Mr Norris' Unglaubwürdigkeit und Unverlässlichkeit mehrmals festgestellt worden ist, unternimmt der Erzähler einen erneuten Versuch, Mr Norris zu einer ehrlichen Aussage zu bewegen. Nach Mr Norris' Antwort versucht er sich zu überzeugen: "As a final test, I tried to look Arthur in the eyes. But no, this time-honored process didn't work. Here were no windows to the soul. [...] There was nothing but to take Arthur at his word."²³⁹ Während die Wahrnehmung des Lesers bereits so gelenkt ist, daß er Mr Norris Unehrlichkeit unterstellt, entschließt sich der Erzähler dennoch zum wiederholten Male, Arthur Glauben zu schenken. Darin zeigt sich, daß der Erzähler als einziges Vermittlungsmedium zwischen dem Leser und Mr

²³⁸siehe zum Beispiel *Mr. Norris Changes Trains*. S. 43f. Fritz Wendel warnt den Erzähler gegen Gerüchte über eine mangelnde Integrität von Mr Norris.

²³⁹*Mr. Norris Changes Trains*. S. 172.

Norris einerseits denselben selbst durchschaut hat und sich aber dennoch weigert, das Offensichtliche zu erkennen. Der Grund dafür ist in der neuen Identifikationssituation des Erzählers gegeben: Dies ist der erste Roman Isherwoods, in dem der autobiographisch angelehnte Protagonist, in diesem Falle der Erzähler, nicht von einer übermächtigen Mutter dominiert wird. Statt dessen reflektiert sein starker Identifizierungswunsch mit Mr Norris die Suche nach einer Vaterfigur, nach einem "parental substitute".²⁴⁰ Er nutzt Arthur Norris als Projektionsfläche seiner eigenen Bedürfnisse und weigert sich deswegen, die Konsequenzen aus Arthurs offensichtlicher Uneignung zu ziehen:

Stage by stage I was building up a romantic background for Arthur [...] I was fond of Arthur with an affection strengthened by obstinacy. [...] I wanted to imagine him as a glorified being; audacious and self-reliant, reckless and calm. All of which, in reality, he only too painfully and obviously wasn't.²⁴¹

Isherwood ordnet William Bradshaw und dessen Wahrnehmung von Mr Norris nicht nur in einen rein individuellen, sondern in einen Generationenzusammenhang. Die rebellierende Jugend des England in den dreißiger Jahren will sich, wie Isherwood bereits in seinen früheren Romanen pointierter dargestellt hat, von den Werten ihrer Elterngeneration absetzen. Also rückt Isherwood die Einstellung, die der Erzähler Arthur gegenüber einnimmt, in ihrer Grundstruktur in die Nähe eines Generationsspezifikums, als der Erzähler seinen heimlichen Wunsch ausdrückt, Mr Norris als gefährlichen Kriminellen zu sehen, denn "Nearly every member of my generation is a crime-snob."²⁴²

Der Erzähler sucht also trotz des Bewußtseins der Uneignung eine Identifizierung. Dieses entspricht Isherwoods eigener Identifizierung mit der Anti-Familie, die das Gegenteil von dem darstellt, was in der traditionellen Wertverteilung als wünschenswert eingestuft wird. Wenn Paul Piazza also die verschiedenen Typen von Vaterfiguren in Isherwoods Werk in zwei Kategorien einteilt, nämlich zunächst die des "forbidding ghost, whose legend, kept alive by Kathleen, emasculates the son" und später den "sympathetic, broadly

²⁴⁰Diesen Ausdruck benutzt Brian Finney. S. 114.

²⁴¹*Mr. Norris Changes Trains*. S. 44. In den vier benutzten Adjektiven fällt auf, wie sehr das Wunschbild von Arthur mit den Charakteristika eines Truly Strong Man zusammenfällt.

²⁴²*Mr. Norris Changes Trains*. S. 44.

human, anti-heroic father",²⁴³ so stellt Mr Norris eine Vor- und Zwischenstufe dar, indem er zum einen als Gegenvater symbolisch aufgeladen wird und der Erzähler bei ihm aber andererseits bereits dieselben Werte sucht, die die späteren erfolgreicherer Vaterfiguren repräsentieren. In *Mr Norris Changes Trains* finden sich erste Andeutungen einer integrierteren Vaterfigur in Form des Kommunistenführers Ludwig Bayer. So ist es auch Bayer, der dem Erzähler seine unangemessene Verwicklung vor Augen führen kann, nachdem der Erzähler die Warnungen seiner Freunde ausgeschlagen hatte "his tone was kind, almost paternal".²⁴⁴ Die Entwicklung der Erfahrung mit Bayer in ein positives, produktives Vater-Sohn-Verhältnis wird allerdings nicht mehr in den *Berlin Novels*, sondern erst zehn Jahre später in *Prater Violet* weitergeführt.

So beinhaltet dieser Roman in diesem Sinne eine wichtige Lektion, die der Erzähler sich selbst erteilt: Mr Norris trägt einige der anarchischen gegenweltlichen Züge, die der junge Isherwood mit Edward Upward in den *Mortmere*-Geschichten entwickelt hat, in denen das Groteske, Abstoßende, Absurde über den konservativen Sinn für Wertverteilung gesiegt hat. Daran erinnert die Beschreibung von Mr Norris als: "outrageous, grotesque, entirely without shame."²⁴⁵ Der Erzähler erfährt durch Norris die Realisierung der anarchischen, wertumkehrenden Ideale von *Mortmere*. Gleichzeitig muß er jedoch feststellen, daß dieselben nicht lebbar sind, denn in letzter Konsequenz verrät Mr Norris auch ihn, indem er ihn unter Angabe falscher Gründe als Spion in die Schweiz schickt und damit kriminalisiert. Der Erzähler erkennt durch diesen endgültigen Verrat, daß auch er dasjenige Mindestmaß von Kommunikationsformeln und *family values*., das er zuvor gelehnt hat, um nicht völlig isoliert zu bleiben:

The moment of frankness, which might have redeemed so much, had been elegantly avoided. [...] Here we were, as so often before, at the edge of that delicate, almost visible line which divided our two worlds. We should never cross it now.²⁴⁶

²⁴³Piazza. S. 55.

²⁴⁴*Mr. Norris Changes Trains*. S. 195.

²⁴⁵*Mr. Norris Changes Trains*. S. 221.

²⁴⁶*Mr. Norris Changes Trains*. S. 205.

1. 4. *Lions and Shadows*

Die Autobiographie *Lions and Shadows* ist im Jahre 1938 erschienen und liegt damit in der chronologischen Folge zwischen *Goodbye to Berlin* und *Mr. Norris Changes Trains*. Während die beiden *Berlin Novels* in Inhalt und Stil eine größere Ähnlichkeit aufweisen, läßt sich dieses Werk eher mit den späten Autobiographien Isherwoods vergleichen. Anders als in den *Berlin Novels* tritt der Erzähler nicht als uninvolvierte Kamera auf, die sich hinter ihre Objekte zurückzieht. Er steht selbst in dem Zentrum, auf das sich alle persönlichen Beziehungen zu Freunden und die eigenen Motivationen beziehen. Biographisch umspannt *Lions and Shadows* die sieben Jahre von Isherwoods Zeit als Schüler und als Student in Cambridge bis zu seiner Abreise nach Berlin im Jahre 1929.

Bereits zu diesem frühen Zeitpunkt seines Werks setzt sich Isherwood mit dem Verhältnis von Autobiographie, Fiktion und biographischen Tatsachen auseinander. Dies ist ein Thema, das im Verlauf seines Schaffens zunehmend an Bedeutung gewinnt und Gegenstand theoretischer Betrachtung wird. *Lions and Shadows* ist das erste Werk Isherwoods, das als Autobiographie konzipiert war und auch von der Kritik als solche aufgenommen wird, obwohl Isherwood im Vorwort dem Leser empfiehlt: "Read it as a novel." Den Status einer Autobiographie relativiert Isherwood in diesem Vorwort mit dem Argument, daß das Werk nicht "in the ordinary journalistic sense of the word" autobiographisch sei, denn "it contains no 'revelations'; it is never 'indiscreet'; it is not even entirely 'true.'"²⁴⁷ Den Grund für die Modifizierung sucht er darin, daß er einen Teil der dargestellten Begebenheiten und Charaktere bis zu einem gewissen Grade fiktionalisiert, denn "I have had to dramatize it, or you would not get farther than the first page."²⁴⁸ Da die literarischen Manifestationen, auf die sich diese Einwände beziehen, jedoch nicht über den Rahmen dessen hinausgeht, was im allgemeinen Sinne als Autobiographie verstanden wird, wird *Lions and Shadows* weiterhin als Autobiographie rezipiert.²⁴⁹ Diese Annahme stützt sich auch darauf, daß, obwohl die Namen der meisten Charaktere fiktiv sind, der autobiographische Ich-Erzähler in diesem Werk den Namen "Christopher Isherwood" trägt.

²⁴⁷Christopher Isherwood; *Lions and Shadows*. London 1996. "To the Reader".

²⁴⁸*Lions and Shadows*. "To the Reader"

²⁴⁹vgl. hierzu auch Schwerdt. S. 73.

Die Perspektive, aus der heraus "Christopher Isherwood" spricht, ist als die eines Mitgliedes der upper middle class im England der zwanziger Jahre erkennbar, als der Geist der Zeit immer noch durch die Eindrücke des Great War geprägt ist. Dazu trägt bei, daß der Vater des damals zehnjährigen Isherwood in diesem Krieg gefallen ist und daß Isherwoods Mutter Kathleen ohne Rücksicht auf ihren Sohn ihre Trauer verklärt und nostalgisch perpetuiert. Inhaltlich nimmt *Lions and Shadows* den Satz von gesellschaftlichen Werten auf, der zu dieser Zeit propagiert wurde, und zeigt ihre Wirkung auf das Individuum der jüngeren Generation. Dieser Generation haftet das besondere Merkmal an, daß sie ihre frühe Erziehung im Geiste der Ideologie des Krieges genossen hat und sie zugleich für den Soldatenberuf vorbereitet werden sollte, daß aber das Ende des Krieges diese Laufbahn für sie verschloß. Die Folge ist, wie "Isherwood" demonstriert, ein ideologisches Vakuum, in das seine Generation gerät. Oder, um mit Michael Walzer zu sprechen, die *civil religion*, der Wertekanon der älteren Generation, stimmt nicht mehr mit dem der jüngeren Generation überein.²⁵⁰ Dieser Aspekt durch auch den Untertitel der Autobiographie hervorgehoben: *An Education in the Twenties*. Auch wenn der Erzähler und sein unmittelbares persönliches Umfeld im Mittelpunkt von *Lions and Shadows* zu stehen scheinen, verfolgt Isherwood das Ziel, eine Aussage über seine Generation als ganze zu machen:

A young man living at a certain period in a certain European country, is subjected to a certain kind of environment, certain stimuli, certain influences. That the young man happens to be myself is only of secondary importance: in making observations of this sort, everybody must be his own guinea-pig.²⁵¹

Die Diskrepanz zwischen Erziehung und Ideologie einerseits und tatsächlichem Leben andererseits ist hauptsächlich für die neurotische Besessenheit mit der Idee des *Test* verantwortlich. Mit dem *Test* hält auch der Dualismus von *Truly Strong Man* und *Truly Weak Man* Einzug in die Autobiographie. *Lions and Shadows* enthält eine der wenigen theoretischen Betrachtungen dieser Konzepte in Isherwoods Werk. Der Erzähler sowie alle anderen Charaktere werden fortwährend durch dieselben hindurch betrachtet, denn der *Truly Weak Man* stellt ihren wichtigsten Identifikationsmaßstab dar.

²⁵⁰Walzer; S. 76.

²⁵¹*Lions and Shadows*. "To the Reader".

Diese Selbstwahrnehmung als *Truly Weak Man* sowie der *Test* sind symptomatisch für die Generation als ganze, und die Bezugnahmen auf ihn in *Lions and Shadows* sind dementsprechend zahlreich und vielfältig. Der Erzähler baut sich fortwährend neue Testsituationen auf und dokumentiert daraufhin psychologisch minutiös das darauffolgende Scheitern und in der Folge die innere Unausgeglichenheit.²⁵² Durch die ständige Wiederholung wird diese perpetuiert und entwickelt sich zur Neurose. So arbeitet sich der Erzähler graduell an eine phlegmatische Illusionslosigkeit heran, die in Passivität resultiert. Lisa M. Schwerdt hingegen wirft hier ein, daß die Absolutheit des Scheiterns und die beständige Determination in der Suche nach Testsituationen auch durch die Psychologie der Adoleszenz begründet werden kann. Schwerdt führt dazu die These eines Psychologen an, der die Adoleszenz als einen Entwicklungsabschnitt begreift, in dem die Individuen dramatische Haltungen von kurzer Dauer einnehmen, um sich selbst vor der Überwältigung zu schützen, die der Übergang von Kindheit zu Erwachsenenalter mit sich bringt.²⁵³ Auf diese Weise ließe sich die karikaturhafte Überzeichnung der Charaktere in *Lions and Shadows* sowie zum Teil auch die Besessenheit mit dem eigenen Scheitern erklären.

Im Text kommt jedoch auch zum Ausdruck, daß die Neurosen nicht nur eine Folge des Scheiterns sind. Vor allem der Erzähler sucht willentlich, Neurosen zu entwickeln. So ist seine Neigung zum Schreiben zum Teil ebenfalls Ausdruck dieses Wunsches: "I still imagined that 'being an artist' was a kind of neurotic alternative to being an ordinary man".²⁵⁴ Zugleich ist "Isherwood" dabei sehr auf Außenwirkung bedacht und will seine Umgebung, auch seine Familie von seiner Neurose überzeugen. Auf diese Weise bringt er sein Leiden an der Gesellschaft zum Ausdruck, denn er begreift diese allein als das Symptom seiner nicht vorhandenen Integrierbarkeit. Der ironische Kontrapunkt ist, daß weder die Familie noch die meisten der Freunde an die Echtheit oder Gefährlichkeit der Neurose glauben. Als "Isherwood" ein Testament geschrieben hat und sich einen Revolver besorgt, erklärt ihm Philip, wie er diesen zu bedienen hat, um sich mit einem Kopfschuß effektiv umzubringen. Philip weiß, daß "Isherwood" den Revolver nicht gebrauchen wird. Auch die Familie, die durch Andeutungen über das Vorhaben infor-

²⁵²nach Alan Wilde sind diese selbstgewählten Testsituationen der einzige Bereich, in dem der Erzähler zu einem Teil aus seiner Passivität heraustritt und aktiv wird. Vgl. Wilde. S. 21.

²⁵³Schwerdt. S. 76.

²⁵⁴*Lions and Shadows*. S. 76.

miert wird, reagiert nicht beunruhigt: "They knew me too well, everybody knew me too well - that was my supreme humiliation."²⁵⁵

Lions and Shadows ist das einzige Werk Isherwoods, in dem eine weitere wichtige Vorstellung seiner adoleszenten Verweigerung bearbeitet wird: das frühe oppositionelle Phantasiegebilde der Welt von *Mortmere*. Die Rebellion "Isherwoods" reift durch den intensiven Kontakt zu Chalmers (der nach Edward Upward modelliert ist) in Repton und in Cambridge zu einem bewußten Konzept. Sie schlug sich bei beiden Studenten zunächst in der undifferenzierten, allgemeinen Ablehnungshaltung, hier vor allem gegenüber der public school, nieder: "rebellion first took the uncomplicated form of a straight reversal of all normal public school values."²⁵⁶ In der Mitte der zwanziger Jahre begannen Isherwood und Upward, in literarischen Fragmenten eine surrealistische, bizarre Gegenwelt zu Cambridge zu entwerfen, die im Verlauf ihrer Erschaffung den Namen *Mortmere* erhielt. Mortmere entwickelte sich schnell zu einem "surrealist amalgam of medieval mysticism, folk and fairy tales and the romantic cult of squalor, disease and death."²⁵⁷ Unter den Pseudonymen Edward Hynd und Christopher Starn schufen Upward und Isherwood eine Reihe von Protagonisten und Charakteren, die in ihrer ursprünglichen Form Abbildungen und Synthesen von Autoritätspersonen in Repton und Cambridge waren. Bis ins Extreme karikierte Kreaturen wie *Laily*, der abstoßende Wurm, *Kester*, der Exkrementfresser, *Gunball*, der ewig Kaltblütige, bevölkern eine Welt, die durch die Präsenz von Schlangen, Ratten, Pornographie, Geschlechtskrankheiten, einem Bordell für Nekrophile sowie weiterer Arten von Exzessen geprägt ist. Isherwood nennt sie ein "anarchist paradise, in which all accepted moral and social values were turned upside down and inside out and every kind of extravagant behaviour was possible and usual."²⁵⁸ Frederick Buell hingegen bezeichnet diesen Entwurf einer Gegenwelt als adoleszente "rebellion of fantasy", die sich nach dem Prinzip des Irrealen und Verzerrtem ausrichtet und sich daher dem Karikaturhaften annähert.²⁵⁹ Er spricht dem Konzept

²⁵⁵*Lions and Shadows*. S. 121.

²⁵⁶Finney; "Mortmere". *Twentieth Century Literature*. S. 288.

²⁵⁷Finney; "Mortmere". *Twentieth Century Literature*. S. 291f.

²⁵⁸Isherwood in seinem Vorwort zu Edward Upward; *The Railway Accident and Other Stories*. London 1969.

²⁵⁹Frederick Buell; *W.H. Auden as a Social Poet*. Ithaca, New York und London 1973. S. 19f.

Mortmere eine Dimension zu, die über die private, partikularistische Verweigerungshaltung, aus der sie eigentlich entstanden ist, hinausführt :

if it pools forces (as it commonly does) with something far more earnestly revolutionary than itself, for example, a Marxist ideology, it may avoid the gay nullity of mere nonsense, may subject its own anarchistic inventiveness to an external, rational control, and may thus become a small but heady weapon in a genuine struggle.²⁶⁰

Die Bedeutung, die diese Konzeption für die literarische Entwicklung Isherwoods und Upwards hat, arbeitet Brian Finney in seinem Aufsatz "Laily, Mortmere and All That" heraus. Finney resümiert, daß beide junge Autoren sich eine amoralische Welt erschaffen haben, in der sie sich selbst sowohl als Individuen als auch als Literaten wiederfinden konnten. Die Auswirkung dieser Phantasien auf die persönliche Entwicklung Isherwoods manifestiert sich als Mischung aus Bewußtwerdung und Eskapismus mit einem gewissen therapeutischen Effekt.²⁶¹ So erklärt sich, daß Mortmere trotz seiner phantasievollen, detailgenauen Ausgestaltung keinen theoretischen Überbau entwickelt hat. Hynes geht so weit, den von Isherwood postulierten Anarchismus als zugrundeliegendes Prinzip von Mortmere in Frage zu stellen: "we can see that Isherwood was a bit disingenuous when he called Mortmere an 'anarchist paradise'. It is not anarchism that Mortmere expressed but paranoia."²⁶² Laut Hynes bringen Isherwood und Upward in Mortmere ihre persönlichen Ängste und ihre Unfähigkeit, sich in einem befriedigenden sozialen Umfeld einzurichten zum Ausdruck. Das würde die Auffassung nahelegen, daß der Aspekt der Flucht, des Eskapismus, Mortmere mehr zu einem Dokument einer Defensive als einer Offensive werden läßt. Damit ist auch die Tatsache zu erklären, daß die Welt Mortmeres immer eine *Gegenwelt* bleibt, die keine Autonomie entwickelt, sondern sich repetitiv und vergleichbar mit Sennets Konzept der *disobedient dependence* ausschließlich durch den Gegensatz definiert.

Trotz der Intensität, mit der Isherwood und Upward an den Mortmere-Geschichten gearbeitet haben, kann außerhalb von *Lions and Shadows* kein direkter produktiver Effekt auf die Werke Isherwoods nachgewiesen werden. Eine eigenständige Veröffentlichung von Mortmere-Material ist weder durch

²⁶⁰Buell; *Auden as Social Poet*. S. 19.

²⁶¹Finney; "Mortmere". *Twentieth Century Literature*. S. 292.

²⁶²Hynes. S. 36.

Isherwood noch durch Upward, obwohl dieser noch länger daran festgehalten hat, durchgesetzt worden.²⁶³ Die Form, die das Material in dieser Autobiographie annimmt, ist ein Rückblick auf die gemeinsame Zeit als Schüler, als Mortmere einen wesentlichen Bewußtseinsinhalt Isherwoods und Upwards darstellte. In diesem Werk soll das Mortmere-Material die Rebellion, die sich darin ausdrückt, beschreiben, aber es stellt nicht mehr wie zuvor die Rebellion selbst dar.

"Christopher Isherwood" ignoriert zwei Bereiche des Lebens nahezu vollständig: das Verhältnis zu seiner Familie und seine Sexualität. Die wenigen Bezugnahmen auf die Mutter sind mit äußerster, beinahe selbstironischer Distanz formuliert, wenn er sie zum Beispiel mit "my female relative" bezeichnet.²⁶⁴ Später hat Isherwood angemerkt, daß er durch diese extreme Distanzierung unter gleichzeitiger weitgehender Auslassung eine nicht ganz kontrollierbare neurotische Komponente des Erzählers andeuten wollte.²⁶⁵

Die Auslassung des Themas der Sexualität hingegen ist ein Gebiet mit komplexeren Wechselbeziehungen zwischen dem Charakter des Werkes und dem des Erzählers. Claude J. Summers begründet diese Lücke in der autobiographischen Selbstoffenbarung damit, daß der Erzähler sich durch sie stärker selbst individualisiert hätte und er somit weniger tauglich gewesen wäre, dem Anspruch zu genügen, ein Repräsentant seiner Generation zu sein.²⁶⁶ Lisa M. Schwerdt merkt hingegen an, daß in *Lions and Shadows* ebenso wie in den *Berlin Novels* Überlegungen zur Zensur und zur Einstellung der literarischen Öffentlichkeit gegenüber der Homosexualität eine Rolle gespielt haben werden, daß also "pragmatic and emotional reasons, beyond professional considerations"²⁶⁷ vor professionelle Überlegungen getreten sind. Der Erzähler deutet zeitweise Annäherungen von der Seite der Mädchen und Frauen an, die er jedoch jeweils explizit bald zu beenden wünscht, wie zum Beispiel in der folgenden Sequenz zum Ausdruck kommt:

Once or twice, having things pushed farther than I had intended, I was scared to find myself committed to a midnight walk over the downs.

²⁶³Buell stellt jedoch für Audens Gedichte aus dieser Zeit eine Beeinflussung durch das Mortmere-Material fest: Buell; *Auden as Social Poet*. S. 43.

²⁶⁴so zum Beispiel auf S. 110.

²⁶⁵vgl. Finney; *Biography*. S. 131.

²⁶⁶Summers. S. 139.

²⁶⁷Schwerdt. S. 76.

But, on these occasions, I always discovered an excuse for passing my girl on to Tim.²⁶⁸

Es ist also nicht so, daß "Isherwood" wie der Erzähler der *Berlin Novels* gar keine Sexualität hätte. Er mag im Verlauf keine sexuellen Handlungen unternehmen, aber seine Persönlichkeit ist dennoch mit einer Sexualität ausgestattet. Nur die gleichgeschlechtliche Neigung wird nicht thematisiert. Auf die Homosexualität des Erzählers kann somit nur durch von der Homosexualität des Autors rückgeschlossen werden. Die Sexualität, die der Erzähler explizit aufweist, ist, wie auch der zitierte Textausschnitt belegt, von Inhibition und extremer Schüchternheit geprägt. Zudem zeigt sich der Erzähler beständig auf der Flucht vor realen sexuellen Begegnungen, während die Art und Weise, wie diese dargestellt wird, seine Sexualität als neurotisch und komplexbeladen prägt. Auch nennt der Erzähler sein Bett zu mehreren Gelegenheiten "empty" oder beschreibt sich selbst als "alone in my single bed".²⁶⁹ Diese Bezugnahmen addieren sich zu dem Eindruck einer neurotischen Sexualität. Aus der Autobiographie *Christopher and His Kind* geht hervor, daß Isherwood zu dieser Zeit nur wenige sexuelle Kontakte unterhielt. Er litt unter derselben extremen Inhibition, die "Isherwood" in *Lions and Shadows* charakterisiert. Im Hinblick auf diese Zeit beschreibt er sich in *Christopher and His Kind*: "Christopher was suffering from an inhibition, then not unusual among upper-class homosexuals; he couldn't relax sexually with a member of his own class or nation."²⁷⁰ Das bedeutet, daß der Grundzug, den "Isherwoods" Sexualität in *Lions and Shadows* trägt, durchaus einen realen Bezug hat, wenn auch das Objekt der Begierde nicht genannt wird. So wird dem Erzähler aufgrund der Annahme nicht-markierten Kategorie keine abweichende Sexualität zugeordnet, er ist somit in der Rezeption der tacit assumption of heterosexuality unterworfen. Der Erzähler "ist" somit nicht asexuell wie der *namesake narrator*, aber auch nicht unbedingt homosexuell, denn in *Lions and Shadows* scheint, anders als in Isherwoods anderen Werken aus der frühen Periode, kaum ein differenzierter Subtext nachzuweisen zu sein, der auf einen homosexuellen Gehalt schließen läßt. Es fehlen die Schlüsselfunktionen, die Isherwood in den anderen Werken der Londoner sowie der darauffolgenden Zeit einsetzt, um auf einen camouflierten homosexuellen Gehalt hinzuweisen. Auch wenn der Erzähler an einer

²⁶⁸*Lions and Shadows*. S. 155.

²⁶⁹so zum Beispiel auf S. 121.

²⁷⁰*Christopher and His Kind*. S. 3.

Stelle seine Erinnerungen an seine alte Schule mit den Worten "all this homosexual romanticism"²⁷¹ zusammenfaßt, läßt dies keine Rückschlüsse auf seine generelle Disposition zu, da dieser Satz im Zusammenhang mit der Tauglichkeit für politische Idealisierung gesprochen wird, sich aber nicht auf tatsächlich gelebte Sexualität bezieht. So bleibt also zusammenzufassen, daß werkimmanent keine offenen Stellen bleiben, die erst durch einen Subtext geklärt werden können. Dieser Erklärungsbedarf ergibt sich erst aus der Abgleichung der Sexualität des Erzählers mit den biographischen Belegen des Autors. Der beabsichtigte neurotische Aspekt jedoch, den wie viele Persönlichkeitsmerkmale auch die Sexualität "Isherwoods" besitzt, wird in *Lions and Shadows* erreicht, ohne daß der Erzähler im Sub- oder Oberflächentext als homosexuell identifiziert werden kann.

²⁷¹*Lions and Shadows*. S. 48.

2. Der Prozeß der Emanzipation

2. 1. Der neue Einfluß durch Vedanta

Das zwanzigste Jahrhundert weist eine größere Anzahl von Autoren auf, die sich intensiv mit den religiösen Lehren und Philosophien des fernen Ostens auseinandergesetzt haben. Neben Isherwood, Gerald Heard und Aldous Huxley in Los Angeles haben die unterschiedlichen Ausprägungen des Hinduismus und des Buddhismus auch Autoren wie T. S. Eliot, Hermann Hesse, Alfred Döblin, Walt Whitman und die Beat Poets auf unterschiedliche Art beeinflusst. Volker Michels beschreibt die Art der Anziehungskraft, die die östlichen Philosophien, oder 'der Orient' schlechthin, auf die Intellektuellen der westlichen Welt seit Anfang dieses Jahrhunderts besitzt:

Der Orient wurde zum beliebten Ressort all derjenigen - Schriftsteller, Theosophen und Leser gleichermaßen -, die nach einer Philosophie der Einheit und Ganzheit suchten, um damit Gleichgewicht zu ihrer eigenen bruchstückhaften Existenz zu finden, die aufgrund des wissenschaftlichen und technologischen Fortschritts im Westen entstanden war und deren Untergang Oswald Spengler in düsteren Farben an die Wand gemalt hatte.²⁷²

Vedanta ist die Essenz oder die Grundlage des Hinduismus und der zahllosen an diesen angelehnten Sekten in Indien. Fredric Spigelberg charakterisiert es kurz als diejenige Schule indischer Philosophie, "die nach der Zeit nach den *Veden* und den *Upanishads* entstand. Sie vertrat vor allem den Nicht-Dualismus oder Monismus und behauptete, Brahma sei die einzige Wirklichkeit."²⁷³ Die Ursprünge Vedantas gehen also auf die *Veden* zurück, die als die ältesten bekannten religiösen Schriften der Welt gelten. Von diesen betont Vedanta besonders den letzten Teil, die *Upanishaden*; aber auch die *Bhagavad-Gita* gehört zu den philosophischen Schriften, auf die sich die Religion stützt. Vedanta kann einerseits wie zum Beispiel durch Isherwood, Heard und Huxley als eigenständige Religion praktiziert werden, andererseits fließt es als philosophischer Unterbau in die lebendigen Formen des Hinduismus

²⁷²Theodore Ziolkowski; "Siddharta - Die Landschaft der Seele". In: Volker Michels (Hg.); *Materialien zu Hesses "Siddharta"*. Frankfurt /Main 1976. S. 133 - 161. Hier: S. 133f.

²⁷³Fredric Spiegelberg; *Die lebenden Weltreligionen*. Frankfurt/Main 1977. S. 613.

ein und erfährt so eine indirekte Würdigung großen Ausmaßes vor allem in der asiatischen, aber zunehmend auch in der westlichen Welt.

Carl T. Jackson faßt die fünf philosophischen Ideen zusammen, auf denen Vedanta ruht.²⁷⁴ Die Geisteswelt Vedantas wird von dem Konzept des Brahman dominiert, das als das Prinzip der ultimativen Realität verstanden wird, aus dem heraus alle Dinge entstehen und in das sie wieder zurückgehen. Der Brahman ist oft mit der westlichen Vorstellung von Gott verglichen worden. Jeder Mensch trägt zudem einen transzendentalen Kern in sich, den Atman, der das Göttliche in ihm selbst darstellt. Der Atman soll durch Praktiken wie religiöse Reflexion, Meditation und Gebet geschult werden. Wenn der Geist im Zyklus der Wiedergeburten durch diese Betätigung einen bestimmten Grad der Reife erreicht hat, wird er erkennen, daß der Atman in ihm selbst mit dem Brahman identisch ist.

Zudem unterscheidet Vedanta zwischen der realen Welt, dem Brahman, und der vermittelten Welt, die als Maya bezeichnet wird. Maya ist somit das Gegenteil Brahmans und bezeichnet die Welt der Erscheinungen. Bislang "unbefreite" Menschen nehmen die äußere Welt als real an. Erst der befreite Geist, der die ultimative Realität in Form des Brahman erkannt hat, sieht die Irrealität der Welt. Vedanta geht davon aus, daß das ultimative Ziel *jeder* religiösen Betätigung die Überwindung der Welt der Erscheinungen und die Synthese mit Gott, dem Brahman ist, wobei es nicht von Bedeutung ist, ob dieser Gott den Namen Brahman, Jesus Christus oder Buddha trägt. Daher ist das Verhältnis von Vedanta zu anderen philosophischen und religiösen Systemen von einem Sinn für Gleichwertigkeit bestimmt.

Mehr als die philosophische Auseinandersetzung betont Vedanta die praktische Erfahrung von Religion, ohne die kein spiritueller Fortschritt, das heißt kein Fortschritt in der Erkenntnis des Atman möglich ist. Die praktische Umsetzung und persönliche Erfahrung der Lehren, die auf den spirituellen Fortschritt des Individuums abzielen, sichert das spirituelle Yoga. Von den verschiedenen Formen des Yoga ist für die Betrachtung des Werkes von Christopher Isherwood vor allem das Karma Yoga relevant. Es fordert von dem Glaubenden die absolute, selbstlose Hingabe an seine Arbeit, die er sowohl in

²⁷⁴vgl. Carl T. Jackson; *Vedanta for the West: The Ramakrishna Movement in the United States*. Bloomington und Indianapolis 1994. S. 69ff.

einem säkularen wie in einem religiösen Umfeld leisten kann. Nicht das Ergebnis der Arbeit, sondern der Prozeß ihrer Verrichtung ist die Form religiöser Praxis, die dem Atman zugute kommt. Ihr Ergebnis oder ihr Erfolg wird ähnlich wie ein Opfer in der christlichen Religion allein dem Brahman geweiht. So versteht Isherwood seine schriftstellerische Arbeit als eine Praxis des Karma Yoga: "the practice of the arts may also under certain circumstances claim to be regarded as a form of karma yoga."²⁷⁵

Vedanta ist in Form von *Vedanta Societies* in den USA seit Ende des 19. Jahrhunderts vertreten und stellt somit die älteste Form des organisierten Hinduismus in den USA dar. Das Geistesgut gelangte in die USA, nachdem der Swami Vivekananda, der in Indien als einer der bekanntesten heiligen Männer gefeiert wurde und ein Schüler des bekannteren Guru Ramakrishna war, in Chicago am *World's Parliament of Religion* im Jahre 1893 teilnahm. Die Lehren der zunächst kleinen und elitären *Societies* wurden hauptsächlich in Form von Vorträgen (*lectures*) über religiöse Philosophie und in *serious conversations* kommuniziert. Bis in die Mitte der sechziger Jahre hinein stellten die *Vedanta Societies* "one of the few small and privileged enclaves for Indian export religion"²⁷⁶ dar, in denen alternative religiöse Betätigung für Amerikaner mit nichtasiatischem Ursprung angeboten wurde. Für Isherwood war vor allem auch das begrenzte Ausmaß der amerikanischen Vedanta-Bewegung wichtig. Durch deren relative finanzielle Einschränkung und die absolute Zurückhaltung in politischen Fragen hob sich die Vedanta Bewegung von den politischen Manövern der christlichen Kirchen ab, denen Isherwood mit Ablehnung begegnet, denn "No amount of argument will ever convince me that interference in world diplomacy by religious bodies is anything but evil."²⁷⁷

Die Aussage "The Vedantic philosophy and four yogas embody the Ramakrishna movement's basic message in the United States"²⁷⁸ berücksichtigt

²⁷⁵Christopher Isherwood; "The Writer and Vedanta". In: *The Wishing Tree*. S. 157. Die *certain circumstances* bedeuten, wie Isherwood erläutert, die Uneitelkeit des Autors in Bezug auf den Ruhm und die Anerkennung, die ihm für seine Veröffentlichungen angetragen werden. Das Resultat der Arbeit gehört sozusagen nicht mehr dem Erschaffer, sondern, und das unterscheidet diese Arbeit im Geiste des Karma Yoga von der nichtreligiösen Arbeit, allein dem der göttlichen Instanz, so dass der Autor kein Anrecht auf die Anerkennung mehr besitzt.

²⁷⁶Jackson; Vorwort.

²⁷⁷Christopher Isherwood; "What is Vedanta?" In: *The Wishing Tree*. S. 60.

²⁷⁸Jackson. S. 73.

bereits die Tatsache, daß die Lehren von den in den USA lehrenden Swamis etwas modifiziert worden sind, um sie den Anforderungen des amerikanischen Publikum besser anzupassen. So wurde die in den USA zur Schau gestellte Einstellung Vedantas gegenüber dem Christentum dahingehend angepaßt, daß oft eine gute gegenseitige Vereinbarkeit und Akzeptanz proklamiert wurde. Auf diese Weise sollte vermieden werden, in dem stark durch das puritanische Christentum geprägten Land unnötigen Anstoß zu erregen.

Zudem wurde beschlossen, die philosophischen Inhalte stärker zu betonen als die Mythologie und den Kult, denn die indischen Swamis waren überzeugt davon, daß die Amerikaner vor einem demonstrativen Devotionalismus zurückschrecken und die Bewegung ablehnen würden.²⁷⁹ Isherwood scheint diese Überlegung aus seinem subjektiven Empfinden heraus zu bestätigen, wenn er in seinem Tagebuch des Jahres 1953, also noch Jahre nach seiner Konvertierung, notiert, daß "This worship of Ramakrishna - its Indianness - still bothers me often".²⁸⁰ Dennoch bilden inzwischen in den amerikanischen *Vedanta Centers* nicht nur die Verbreitung der philosophischen Lehren, sondern mit zunehmendem Gewicht auch der Ramakrishna-Devotionalismus den Kern der religiösen Inhalte.

Nachdem im Jahre 1965 das Immigrationsgesetz geändert worden ist, begannen die *Vedanta Societies*, ihr Gesicht zu verändern. Infolge der Einwanderungswelle von Süd- und Ostasiaten in die USA wuchs auch die Anzahl der asiatischen Immigranten, die in den *Vedanta Societies* zunächst Zuflucht und Orientierung suchten. Jackson bezeichnet diese Entwicklung als einen wichtigen historischen Wendepunkt, denn nachdem jahrhundertlang Christen aus dem Westen in Asien missioniert haben, trugen und tragen jetzt asiatische Gurus ihre Lehren in die westliche Welt.²⁸¹ Des weiteren ist anzunehmen, daß die drei bekannten Schriftsteller Aldous Huxley, Gerald Heard und Christopher Isherwood, die sich der Bewegung in Kalifornien in den frühen vierziger Jahren anschlossen und eine größere Anzahl von Schriften zum Thema veröffentlichten, als Multiplikatoren gewirkt haben.²⁸² Heute ist die Vedanta Bewegung in den USA mit zwölf Zentren vertreten. Insgesamt

²⁷⁹Jackson. S. 82.

²⁸⁰*Diaries*. S. 453.

²⁸¹Jackson. "Preface". S. xi.

²⁸²Es ist an dieser Stelle jedoch anzumerken, daß weder Huxley noch Heard oder Isherwood in der *Encyclopedia of Vedanta* im Kapitel "Prominent Western Scholars who have contributed to the Vedantic Studies" erwähnt werden.

gilt laut Jackson das intellektuelle Niveau der Vorträge und classes in den *Vedanta Societies* als besonders hoch. Das soll vor allem auf die *Vedanta Society of Southern California* in Los Angeles zutreffen, in der Christopher Isherwood Mitglied war.

Jackson hat nachgewiesen, daß die "typischen" Konvertierten aus dem Westen eine Anzahl gemeinsamer Hintergründe aufweisen.²⁸³ So entstammt der größere Teil der neugewonnenen Mitglieder einer middle- bis upper-middle class Familie und besitzt einen College- oder Universitätsabschluß. Ihr religiöser Hintergrund ist zumeist durch den Protestantismus geprägt, der jedoch als oppressiv und einengend abgelehnt wird. Eine überproportional große Anzahl der neuen Mitglieder ist nicht in den USA geboren und aufgewachsen; statt dessen konvertieren viele eingewanderte Europäer zu Vedanta. Eine weitere Gemeinsamkeit besteht in der Tatsache, daß viele der neuen Mitglieder bereits zuvor "spiritual seeker" waren, die sich schon Bewegungen wie der Theosophie, dem New Thought oder Spiritualismus angeschlossen und wieder aufgegeben hatten, oder die sich, besonders vor dem Zweiten Weltkrieg, von den zeitgenössischen "culture-religions" wie der Freudschen Psychologie oder dem Marxismus enttäuscht abgewendet hatten. An Vedanta begrüßen sie besonders die Breite und den Universalismus der Lehren.²⁸⁴ Des weiteren haben laut Jackson wenige religiöse Bewegungen eine ähnlich große Anzahl von Schriftstellern angezogen.

Diese Reihe von Charakteristika stimmt zu einem großen Teil mit der Situation Isherwoods überein, als er zu Vedanta übertrat. Auch er stammt aus einem protestantischen, als oppressiv empfundenen Haushalt, er war aus Europa eingewandert und suchte nun nach spiritueller Unterstützung, nachdem er sich vom Marxismus abgewendet hatte. Bei Isherwood handelt es sich in seiner scheinbaren Sonderposition als Einwanderer und Schriftsteller mit starker Ablehnungshaltung gegenüber den tradierten Identifikationsangeboten zwar um einen Außenseiter der englischen und der amerikanischen Gesellschaft. In den *Vedanta Centers* konnte er jedoch als einer der typischen Konvertierten aufgenommen werden.

²⁸³Jackson. S. 97ff. Jackson bezieht sich dabei nicht auf diejenigen indischen oder asiatischen Mitglieder, die vor allem in größerer Anzahl seit der Änderung der Immigrationsgesetze in den Zentren ihren kulturelle Identität zu wahren suchten.

²⁸⁴Jackson. S. 100.

Aus zahlreichen Aufzeichnungen in den Tagebüchern sowie aus der Autobiographie *My Guru and His Disciple* geht hervor, auf welche Weise Isherwood sich Vedanta genähert hat. Er beginnt im Jahre 1939 sein neues Leben in den USA mit dem Vorsatz "I must be anonymous until I discover a new self here, an American me."²⁸⁵ Die Brücke zwischen seiner vorherigen Rebellion gegen alles Religiöse und einer neuen, selbstaufgelegten religiösen Selbstdisziplin in Form von Meditation, Yoga und Japam, ist über einen Zwischenschritt geschlagen worden, den Pazifismus. Für Isherwood bedeutet die "newly made discovery"²⁸⁶ seiner pazifistischen Überzeugung den notwendigen Rückzug von seinem aktuellen politischen auf einen privaten Wirkungskreis. In seinen Worten wird deutlich, wie weit diese Wendung für Isherwoods Persönlichkeit zieht, das heißt, wie stark sie sowohl seine Existenz als Autor als auch seine allgemeine Identität betrifft:

We had forgotten our real vocation. We would be artists again, with our own values, our own integrity, and not amateur socialists, parlour reds. [...] Auden, however, had his Anglo-Catholicism to fall back on. [...] I had nothing of this kind, and I didn't yet clearly realize how much I was going to need it. For myself, the positive part of the change consisted in putting my emotions back from a political onto a personal basis.²⁸⁷

Diese Veränderung in Isherwoods Bewußtsein hat sich in ihrem zeitlichen Zusammenhang mit der Übersiedelung nach New York und der Verschärfung der politischen Situation in Europa zunächst nicht günstig auf sein Schaffen ausgewirkt. In New York, wo Auden sich sogleich in Literatenkreisen etabliert und hochproduktiv wird, kämpft Isherwood gegen eine anhaltende Depression und Schreibblockade "Day after day, I moped, a jelly of cowardice, indecision, defeat. [...] I believe I have come to the end of my talent."²⁸⁸ Anfang Mai 1939 geht Isherwood nach Los Angeles, um mit seinem inzwischen dort ansässigen englischen Studienfreund Gerald Heard zusammenzutreffen. Heard setzt sich zu dieser Zeit bereits intensiv mit dem Pazifismus und mit Vedanta auseinander und publiziert zahlreiche Schriften auf diesem Gebiet. Mit Heard hofft Isherwood, seinen eigenen neu gewonnenen Pazifismus mit positiven Werten aufladen zu können: "What I now needed to

²⁸⁵Christopher Isherwood; *My Guru and His Disciple*. London 1981. S. 4.

²⁸⁶*My Guru and His Disciple*. S. 4. "To put it as simply as possible, for the sake of making a start: while I was on board of the *Champlain*, I realized that I was a pacifist" In: *Diaries*. S. 5

²⁸⁷*Diaries*. S. 6f.

²⁸⁸*Diaries*. S. 9.

learn were positive pacifist values, a Yes to fortify my No."²⁸⁹ Samuel Hynes hat in diesem Zusammenhang schon früher das Fehlen positiver Werte in Isherwoods Werk diagnostiziert, denn "one must conclude that he was a good deal clearer on the warnings and fears and disasters than he was on the nature of action."²⁹⁰

In die Zeit der ersten Begegnungen mit Heard fällt der 'Paradigmenwechsel' in Isherwoods geistiger Haltung gegenüber Religion. Während er im April 1939 in New York von sich berichtet, er sei dem Okkulten gegenüber mißtrauisch und würde alles hassen, "which sounded like religion",²⁹¹ so ist er Mitte Mai nach seinem Treffen mit Heard schon bereit, sich für die Lehren zu interessieren. Im August desselben Jahres trifft er bereits den Swami Prabhavananda.²⁹² Auf diese Weise bewahrheitet sich der Ausspruch Audens, in dem er Isherwood vorhersagt, wenn er seine Abneigung gegen die Religion auf diese Weise fortführen würde, dann stünde ihm "such a conversion, one of these days" bevor.²⁹³

Diese Konversion stellt allerdings keinen Rückgriff auf tradierte Vorstellungen dar. Isherwood trennt Vedanta von der christlichen Religion, insbesondere im Zusammenhang mit der Institution der Kirche. Die institutionelle Kirche seiner Heimatkultur verbindet er weiterhin mit ihren dem Individuum auferlegten Zwängen, gegen die er rebelliert. Nach dieser Auffassung bedeutet ihm das Christentum "tradition, dogma, sentimentality about dubious historical facts, unquestioning acceptance of traditional values."²⁹⁴ Die neue Idee von Religion, die ihm durch Heard vermittelt wird, versteht er als "not the opium, but the adrenalin of the people." Er versteht nun den Inhalt von Religion als das Bemühen um ein erweitertes Bewußtsein und ein besseres Verständnis von Realität. Das betrifft für ihn in der letzten Konsequenz auch Kunst, denn diese ist in ihrem eigentlichen Grundgedanken

²⁸⁹*My Guru and His Disciple*. S. 5

²⁹⁰Hynes. S. 186.

²⁹¹*Diaries*. S. 14.

²⁹²Dies ist bereits die zweite Begegnung mit dem Swami, jedoch das erste Mal, daß Isherwood ihn allein trifft und daß ein richtungsweisendes Gespräch über den Einstieg in religiöse Praktiken stattfindet.

²⁹³Zitiert nach Piazza, S. 50.

²⁹⁴*Diaries*. S. 29f.

selbst der Religion verwandt: "The better the art, the more religious its character."²⁹⁵

Isherwood kann erst dadurch seine Vorbehalte überwinden, daß er die "old phrases" durch den neuen Vokabelschatz der Sanskrit-Terminologie ersetzt. Es wäre in seinem Empfinden "too disgusting for a beginner," den Rückschritt in die Richtung der zuvor abgelehnten Vorstellungen zu machen und die Begriffe von ihren alten, schmutzigen Assoziationen zu trennen.²⁹⁶ So lehnt Isherwood beispielsweise noch lange nach seiner Konversion die Verwendung des Begriffes 'Gott' ab und benutzt statt dessen, auf den Vorschlag des Swamis hin, 'The Self',²⁹⁷ oder wie Gerald Heard "this thing."²⁹⁸ Vedanta besitzt durch die Beweglichkeit der Terminologie einen Neuigkeitswert, der es Isherwood erlaubt, viele der alten Ressentiments zu vermeiden:

Here were a lot of new words, exact, antiseptic, uncontaminated by association with bishops' sermons, schoolmasters' lectures, politicians' speeches [...] Every idea could be made over, restated in the new language.²⁹⁹

In *My Guru and His Disciple* zeigt sich zudem, welche zentrale Rolle Isherwoods Homosexualität bei der Entscheidung zur Konvertierung gespielt hat. Isherwood macht den Fortbestand des Kontakts von der Haltung des Swami bzw. der vedantischen Philosophie gegenüber Homosexualität abhängig:

The question I had come to ask him was a far more serious one. If the answer was unsatisfactory to me, there would be no point in ever seeing each other again.
[...] In essence it was: Can I lead a spiritual life as long as I'm having a sexual relationship with a young man?³⁰⁰

²⁹⁵*Diaries*. S. 29f.

²⁹⁶*Diaries*. S. 29.

²⁹⁷*Diaries*. S. 44.

²⁹⁸*Diaries*. S. 26.

²⁹⁹*Diaries*. S. 29. Diese psychologische Wirkung von Terminologie und ihren Konnotationen ist schon früher bei Isherwood zu beobachten: In Berlin kann er gegenüber seinen Liebhabern seine sexuellen Wünsche und Vorstellungen mit den unbelasteten deutschen Wörtern so frei äußern, wie es ihm in seiner Muttersprache nicht möglich gewesen wäre. Auf diese Weise macht er hier einen großen Fortschritt in seiner Entwicklung. Vgl. hierzu *Christopher and His Kind*. S. 30f.

³⁰⁰*My Guru and His Disciple*. S. 25. In den *Diaries* berichtet Isherwood nichts von dieser Konfrontation.

Die Antwort des Swami, an die er sich wortwörtlich erinnert, lautet: "You must try to see him as the young Lord Krishna."³⁰¹ Isherwood liest diese Aussage unter zwei Gesichtspunkten. Zum einen versteht er sie als Anleitung, wie er sich seinem damaligen Partner Vernon gegenüber verhalten soll, denn wenn der Mensch nach Vedanta das Göttliche in sich wie in anderen erkennen soll, so kann er nach seinem damaligen Verständnis sozusagen bei Vernon anfangen. Vor allem aber untersucht Isherwood die Antwort im Hinblick auf eine persönliche emotionale Reaktion des Swami. Er prüft, ob der Swami Ablehnung oder Entsetzen auf das Geständnis seiner Homosexualität zeigt, worin Isherwood ein Argument gegen die Konversion gesehen hätte:

What reassured me - what convinced me that I could become his pupil - was that he hadn't shown the least shadow of distaste on hearing me admit my homosexuality. I had feared a blast of icy puritanism: "You must promise never to see that boy again, or I cannot accept you. You are committing a deadly sin."³⁰²

Für Isherwood bedeutet die Erkenntnis, daß der Swami Homosexualität nicht per se ablehnt, den entscheidenden Wendepunkt im Prozeß der Konversion. Isherwood erkennt durch die Antwort des Swami, daß Homosexualität in der vedantischen Auffassung als gleichwertig zu jeder anderen Form von Sexualität angesehen wird. Vedanta betrachtet Sexualität ausschließlich als Bindung in der Welt des Maya, die eine Verzögerung des spirituellen Fortschritts bewirkt. In dieser Tatsache liegt der Schlüssel, den Hang zur Auflehnung gegen Autorität im Zusammenhang mit Vedanta zu vermeiden, denn

From that moment on, I began to understand that the Swami did not think in terms of sins, as most Christians do. Certainly, he regarded my lust for Vernon as an obstacle to my spiritual progress - but no more and no less than lust for a woman, even for a lawfully wedded wife, would have been. Christian sins are offenses against God and each one has its fixed degree of magnitude. The obstacles which the Swami recognized are offenses against yourself and their importance is relative to each individual's condition.³⁰³

Isherwood führt in *My Guru and Disciple* das hinter diesem Gedanken stehende vedantische Prinzip aus, das *Kundalini*. Damit wird ein großes

³⁰¹*My Guru and His Disciple*. S. 25.

³⁰²*My Guru and His Disciple*. S. 26.

³⁰³*My Guru and His Disciple*. S. 26.

Energiedepot im Körper jedes Individuums bezeichnet, das durch mehrere Bewußtseinssebenen hindurch entwickelt werden muß, um zum *Samadhi*, der höchsten Erfahrung der Einheit mit dem Göttlichen zu führen. Das Kundalini ruft jedoch in seinen ersten Entwicklungsstufen, über die die meisten Menschen nicht hinausgelangen, nur die materiellen Wünsche hervor, zu denen auch das geschlechtliche Begehren gehört. Um die spirituelle Reifung darüberhinaus voranzutreiben, ist es notwendig, sich diesen Wünschen nicht hinzugeben. Das Kundalini kann nur dann vollständig entwickelt werden, wenn Abstinenz geübt wird, so daß Isherwood erkennt: "Regarded from this standpoint, chastity isn't even a virtue; it is a practical necessity. By being chaste, you conserve the kundalini power, which is absolutely necessary for your spiritual progress."³⁰⁴ Vor diesem Hintergrund verliert Homosexualität für Isherwood die Funktion als Emblem von Rebellion, da sie jeder anderen Form von Sexualität gleichgestellt wird, durch deren Praktik sich das Individuum jedoch selbst Schaden zufügt.³⁰⁵

Die Werke, die nach Isherwoods Konvertierung erschienen sind, weisen auf den ersten Blick keine Spuren des immensen geistigen Wandels auf, der sich seit der Veröffentlichung von *Goodbye to Berlin* ereignet hat. Erst in *Down There on a Visit* erfolgt die erste literarische Thematisierung von Vedanta, aber auch hier fehlt eine systematische Exposition des vedantischen Weltbildes. Vielmehr fließen die hinzugewonnenen Erkenntnisse und Einblicke in die allgemeine Geisteswelt der zukünftigen Erzählerfiguren und Protagonisten ein, wie in den folgenden Kapiteln gezeigt werden soll.

2. 2. *Prater Violet*

Prater Violet ist der erste Roman, den Isherwood nach seiner Übersiedelung in die USA und nach seiner Konversion zu Vedanta veröffentlicht hat.

Zwischen *Goodbye to Berlin* und der Publizierung von *Prater Violet* 1945 liegen sechs Jahre. In dieser Zeit hat Isherwood eine tiefe Schaffenskrise überwunden, in deren Verlauf er sich von seinem provokativ-oppositionellen Atheismus abgewendet, über den Pazifismus zu Vedanta gefunden und den

³⁰⁴*My Guru and His Disciple*. S. 27.

³⁰⁵vgl. hierzu die Metapher des Trainers in *My Guru and His Disciple*. S. 26.

Swami Prabhavananda als Guru anerkannt hat. Während des Zweiten Weltkrieges hat er in einem Quäker-Camp für Flüchtlinge gearbeitet und sich außerdem auf ein Leben als Mönch in einem vedantischen Kloster vorbereitet. Schließlich hat er sich doch für ein säkulares Leben entschieden, um weiterhin als Autor tätig zu sein und zudem für Metro-Goldwyn-Meyer in Hollywood zu arbeiten. Die enge Verbindung zum Swami und zum Vedanta Center bleibt jedoch bestehen. Vor dem Hintergrund dieser großen Anzahl von Veränderungen und profunden neuen Einflüssen ist zu erwarten, wie Schwerdt sagt, daß "Isherwood's life in America would both signal and enforce a new plane of awareness and stage of development".³⁰⁶ Die Zeit nach dem 19. Januar 1939, der Tag der Abreise Isherwoods und Audens nach New York, ist in den Tagebüchern Isherwoods gut dokumentiert. Die Tagebücher zwischen 1939 und 1944 sind von Isherwood selbst zur Veröffentlichung vorbereitet worden, indem er stellenweise "explanatory narrative"³⁰⁷ eingefügt hat oder die Einträge in ihrer Ausführlichkeit nachbearbeitet hat, so daß der Prozeß der intellektuellen und spirituellen Veränderung schrittweise auf einer Basis von Tag zu Tag nachzuvollziehen ist.

Trotz der eingreifenden Veränderungen in Isherwoods Leben, seiner Persönlichkeit sowie in den historischen Umständen, scheint *Prater Violet* auf den ersten Blick viel weniger eine Abkehr von alten Strukturen zu sein, als zunächst angenommen werden kann. In gewisser Weise scheint er eine Brücke zwischen den Romanen der Londoner und denen der Berliner Zeit zu schlagen. Wegen seiner Kürze, seiner Fokussierung auf eine Person, Friedrich Bergmann, und der Erzählperspektive des *namesake narrator* könnte der Roman in der Episodenfolge der *Berlin Novels* stehen. Zudem erinnert er mit seiner Einbettung in ein Familiengeschehen an die Romane der Londoner Zeit. Der *namesake narrator*, der wie in *Goodbye to Berlin* den Namen "Christopher Isherwood" trägt, weist nun wieder wie die Protagonisten der ersten beiden Romane einen familiären Hintergrund auf. Er ist nicht mehr der Ausländer, der außerhalb der Ordnung der Gesellschaft seines Gastlandes steht. Der *namesake narrator* tritt in diesem wie auch in den anderen Romanen, in denen er vorkommt, hinter den zu porträtierenden Charakter Friedrich Bergmann zurück, allerdings nimmt er im Vergleich mehr eigene Identität an. Wilde faßt seine neuen Züge zusammen: "he is

³⁰⁶Schwerdt. S. 90.

³⁰⁷Isherwood; *Diaries*. S. 3.

more humanly responsive than the earlier protagonists, more knowledgeable as well as more explicit about his problems."³⁰⁸ Er gibt mehr als zuvor sein inneres Erleben zu erkennen, um es gleichzeitig kritisch zu durchleuchten; so zum Beispiel, wenn er sich dem Willen der Autoritätsperson Chatsworth widersetzt: "I chose Sole Bonne Femme, which I don't like, because it was the first thing I saw, and because was determined to show Chatsworth that I had a will of my own."³⁰⁹

Prater Violet ähnelt dem Aufbau von *Mr Norris Changes Trains* in der Hinsicht, daß auch hier ein männlicher Charakter im Vordergrund der Betrachtung steht, der einen starken Identifizierungswunsch im Erzähler auslöst. Bergmann trägt Züge von den beiden Vaterfiguren, die Isherwood bereits bearbeitet hat. Im Hinblick auf seine Unkonventionalität, seine eigenwillige Art der Zuneigung und seine enigmatische Natur ähnelt er Mr Norris. Die Identifizierung mit Mr Norris endet jedoch an dem Punkt, an dem Isherwood Bergmann die Seriösität und Integrität der zweiten, allerdings nur ange-deuteten Vaterfigur des Kommunistenführers Bayer verleiht. Mit Bayer teilt Bergmann auch die Intensität der Aufmerksamkeit, die er dem Gegenüber im Gespräch widmet: "He [...] was watching him with an intensity which would have reduced most people to embarrassed silence after thirty seconds."³¹⁰ Zudem hebt er Bergmanns Erscheinung bereits beim ersten Treffen aus dem rein individuellen, privaten Kontext auf eine zeithistorische Ebene: "I knew that face. It was the face of a political situation, an epoch. The face of Central Europe."³¹¹ In seiner äußeren Erscheinung verbindet Bergmann zwei Gegensätze miteinander: "The face was the face of an emperor, but the eyes were the dark mocking eyes of his slave - the slave who ironically obeyed, watched and judged the master who could never understand him [...]."³¹² Die Dialektik in Bergmanns Erscheinung setzt sich in seinem Charakter fort: Er deckt ein breites Spektrum von menschlichen Verhaltensweisen ab. Er ist zugleich impulsiv, spontan und aufbrausend, aber auch ernsthaft, nachdenklich, sachlich kompetent sowie inquisitiv und konzentriert. Ihn beschäftigen sowohl die kleinen Dinge des Alltags sowie die großen Ideen von Liebe, Kunst, Politik, Zukunftsvisionen vom kommenden Krieg. Zugleich

³⁰⁸Wilde. S. 92.

³⁰⁹Christopher Isherwood; *Prater Violet*. New York 1978. S. 24.

³¹⁰*Prater Violet*. S. 25.

³¹¹*Prater Violet*. S. 24.

³¹²*Prater Violet*. S. 25f.

zeichnet er sich durch eine Fähigkeit zur Selbstironie aus: "Bergmann paused, grinning. 'You see, I am an old Jewish Socrates who preaches to the Youth. One day, you will give me the hemlock.'" ³¹³

Daher vergleicht Alan Wilde *Prater Violet* trotz seiner beträchtlich geringeren Komplexität in Aufbau und Inhalt mit James Joyces *Ulysses*. Er stützt sich dabei auf die vergleichbare Struktur, wie der Aufteilung in einen jüngeren, intellektuellen, negativen Jüngeren und einen älteren exilierten Juden, der etwas von Blooms "abundant and earthly humanity" hat. Zugleich ähneln sich beide Romane in dem zeitlichen Aufeinandertreffen dieser voneinander grundsätzlich verschiedenen Figuren durch ein "inexplicable law of moral dynamics", die hypothetische, noch ambige Erlösung des Jüngeren und schließlich ihre Trennung. ³¹⁴

Isherwood legt das Verhältnis, das den Erzähler mit Bergmann verbindet, nicht nur als Vater-Sohn-Beziehung an, sondern läßt es in das klassische Dreiecksverhältnis einer Kleinfamilie einmünden. Die Arbeit an dem Film findet in einer kleinen Wohnung in London statt, in der sich der Erzähler, Bergmann und dessen Sekretärin Dorothy ständig aufhalten.

In the hot little room, our life together seemed curiously isolated. The three of us formed a self-contained world, independent of London, of Europe, of 1933. Dorothy, the representative of Woman, did her best to keep the home in some kind of order, but her efforts were not very successful. ³¹⁵

Der Ort wird von dem Erzähler nicht nur als Arbeitsplatz wahrgenommen, sondern als "zu Hause" symbolisch aufgeladen. Ebenso geht Dorothy's Funktion in diesem System über die einer Sekretärin hinaus, indem sie als die Repräsentation des Prinzips 'Frau' rezipiert wird. In ihrer Rolle wird auch Dorothy's Wirken symbolisch. Ihre Aufgabe ist es, "to keep the home in some kind of order", was ihr jedoch nicht gelingt. Das Bestreben zur Wahrung einer Ordnung ähnelt den Motivationen der repressiven Mutterfiguren aus den frühen Romanen, die ebenfalls für eine Ordnung gekämpft haben, die jedoch nicht eingehalten werden konnte. In dieser Situation allerdings weiß der Erzähler, daß nicht *der Frau* die alleinige Verantwortung angelastet werden kann, sondern daß das Problem bis zu einem gewissen Grade auch

³¹³*Prater Violet*. S. 52.

³¹⁴Wilde. S. 96.

³¹⁵*Prater Violet*. S. 53.

ein Kommunikationsproblem ist, denn die Unordnung rührt auch daher, daß Bergmann als der Unruhefaktor sich nicht immer klar ausdrücken kann so daß eine Konfrontation unausweichlich ist: "As he could never describe exactly what it was he was looking for, she could never tell him where she had put it. This sent him into frenzies of frustration."³¹⁶ Ohne Bergmann mit den früheren Truly Weak Men identifizieren zu wollen, entstehen in den beiden Romanen der Londoner Zeit auf ähnliche Weise die Probleme zwischen zum Beispiel Philip Lindsay und seiner Mutter oder Eric und Mrs Vernon, denn die Söhne lehnen sich gegen eine Ordnung auf, ohne daß sie ihr eine Alternative gegenüberstellen können. Wie auch bei Bergmann angedeutet, können diese Söhne die Verweigerung formulieren, sich den Bestrebungen zur Wahrung der Ordnung bei den Müttern entziehen, aber dem Etablierten keine Alternative entgegensetzen. Die Tatsache, daß Bergmann, der als *Truly Strong Man* portraitiert wird, dennoch Züge trägt, die den *Truly Weak Man* zuzuordnen sind, zeigt die beginnende Auflösung dieser dualistischen Kategorien, auch wenn, wie im folgenden gezeigt wird, sowohl Bergmann als auch "Isherwood" sich jeweils einer Kategorie zuordnen lassen.

Wenn Bergmann zu "Christopher Isherwood" sagt,

But you cannot understand. You have always been safe and protected. Your home has never been threatened. You cannot know what it is like to be the perpetual stranger.... I am bitterly ashamed that I am here, in safety.³¹⁷

dann bezieht er sich indirekt auf die Selbstkonzeption des autobiographischen *namesake narrator* an. Als Bergmann das bisherige Leben des Erzählers sicher und ungefährdet nennt, mag das zwar zunächst auf die gegenwärtige politische Situation bezogen sein, die im Vergleich zum Grad der Bedrohung von Bergmanns Familie in Wien unkritisch ist. Dennoch geht der Sinn darüber hinaus, denn mit dem Ausspruch, er sei "bitterly ashamed" reflektiert Bergmann das Bewußtsein jener Nachkriegsgeneration, zu der Isherwood gehört und die die Tatsache ihrer sicheren Existenz ebenfalls nicht wertzuschätzen weiß. Statt dessen sucht sie durch die neurotische Idee des *Test* immer wieder die Sicherheit zu durchbrechen, während sie gleichzeitig überproportional ängstlich vor dem möglichen Ausgang ist. Der

³¹⁶Prater Violet. S. 53.

³¹⁷Prater Violet. S. 121.

Unterschied zwischen den Positionen Bergmanns und des Erzählers besteht darin, daß Bergmann zwar emotional stark auf die Gefährdung reagiert, daß er aber dennoch von unbedachten Maßnahmen absieht und sich so der Test-situation nicht stellt, was ihn als *Truly Strong Man* kennzeichnet. Der Erzähler hingegen findet eben in der Vaterfigur Bergmann eine Manifestation des *Test*, den er nicht besteht: "I had failed him; I knew it. But I could do no more. It was beyond my strength."³¹⁸ Der biographische Hintergrund zu diesem Bedeutungswandel des *Test* ist in Isherwoods und Audens Reise nach China zu finden, auf der Isherwood realisiert, daß die Idee des *Test* für ihn an Relevanz verloren hat.³¹⁹ Der *Test* besteht nun nicht mehr darin, sich in eine waghalsige Situation zu begeben, aus der man als Held hervorgeht. Statt dessen wird der *Test* durch den Beweis einer persönlichen Größe bestanden, die nur vor der eigenen Person geprüft werden kann und die unabhängig von der Anerkennung durch andere ist. Zudem hat sich nicht nur die Art des *Test* verändert, sondern auch die Bedeutung des Versagens. Es zieht nicht mehr eine Diskreditierung der Persönlichkeit als ganze und die darauffolgende Neurotisierung nach sich. Es bedeutet statt dessen die Anerkennung der überlegenen Stärke eines anderen, ohne daß darauf ein Umkehrschluß auf die eigene Schwäche folgen muß.

Der Einfluß der vedantischen Philosophie schlägt sich in diesem Roman auf zwei Ebenen nieder: zum einen in der Reifung des *namesake narrator* und zum anderen findet sich in dem kontemplativen *stream of consciousness* des Erzählers zum Ende des Romans die Beschreibung einer Vision, wie sie durch die Meditation und die Praktik des Yoga in der vedantischen Religion gewonnen werden kann:

And, at this moment, but how infinitely faint, how distant, like the far glimpse of a goat track through the mountains between clouds, I see something else: the way that leads to safety. To where there is no fear, no loneliness, no need of J., K., L., or M. For a second, I glimpse it. For an instant, it is even quite clear. Then the clouds shut down [...]"³²⁰

Der Erzähler erkennt, mit welchen Konsequenzen die Einschlagung eines solchen Weges verbunden wäre. Das Nirvana, also der Ausbruch aus dem Zyklus der Wiedergeburten, der in dem kurzen Moment der Vision vorweg-

³¹⁸*Prater Violet*. S. 132.

³¹⁹vgl. Schwerdt. S. 99.

³²⁰*Prater Violet*. S. 158.

genommen wird, ist laut Vedanta das ultimative Ziel jeder religiösen Betätigung, unabhängig von einer bestimmten Konfession. Dennoch weist der Erzähler die Vision von sich:

"No," I think, "I could never do it. Rather the fear I know, the loneliness I know ... For to take that other way would mean that I should lose myself. I should no longer be a person. I should no longer be Christopher Isherwood. No, no. That's more terrible than bombs. More terrible than having no lover. That I can never face."³²¹

Vedanta fördert nicht die Individualisierung der Persönlichkeit, die der Vorstellung des Individuums in der christlich geprägten Welt des ausgehenden 20. Jahrhunderts entspricht. Statt dessen erkennt Vedanta, daß die Menschen untereinander viel mehr verbindet als unterscheidet: "The Self in you is the Self in all beings."³²² Außerdem lehrt es, daß der richtige Weg, die Bindung zu der Welt der Erscheinungen aufzulösen, über die Auflösung des Ich-Bewußtseins des Einzelnen führt, denn "Nothing burns in Hell except the self-will."³²³ Das Selbst ist verwandt mit dem Göttlichen, dem Atman, der in jedem Menschen wohnt und den zu erkennen und sich mit ihm zu verschmelzen das ultimative Ziel ist. Die essentielle Natur des Menschen erschöpft sich daher nicht mit der bloßen Oberflächendifferenzierung dessen, was landläufig mit Individualität und Identität bezeichnet wird. Vor diesem Hintergrund löst sich die von Ferres formulierte Unstimmigkeit auf, die besagt, die Implikation des neu erkannten spirituellen Selbst sei "limited by the fear that realization of this self *paradoxically* requires self-abnegation."³²⁴

Isherwood bleibt, sofern die eigene Erfahrung auf den autobiographischen *namesake narrator* übertragen werden kann, in seiner Darstellung des inneren Monologs des Erzählers seiner historischen Wahrheit treu.³²⁵ Der Erzähler reagiert auf die Vision von religiöser Verschmelzung mit

³²¹*Prater Violet*. S. 158.

³²²*My Guru and His Disciple*. S. 28. Der Swami Prabhavananda hat Isherwood bei ihrem ersten Treffen diesen Satz gegeben, um darüber zu meditieren.

³²³*My Guru and His Disciple*. S. 52. Dieser Satz wird als Lieblingszitat von Gerald Heard bezeichnet. Ursprünglich stammt er aus der *Theologica Germanica*, XXXIV. Sinngemäß unterscheidet Vedanta zwischen dem universellen, gotthaften "Selbst" und dem zu überwindenden, impulsgebundenen "Ego". Diese Unterscheidung muß berücksichtigt werden, auch wenn sie durch die Übersetzung des Zitats verloren geht.

³²⁴Ferres. S. 17. Hervorhebung von der Autorin.

³²⁵vgl hierzu auch Finney. S. 192.

Ablehnung, denn im Jahre 1933/34, zum Zeitpunkt der Handlung, hat Isherwood noch seine oppositionelle antireligiöse Haltung inne. Zudem kommt die Erkenntnis, daß der Weg eine Auflösung des Denkens in der Kategorie der 'Person' mit sich führt, die Isherwood für sich nicht akzeptieren kann. Für den Autor bedeutet 'Christopher Isherwood' mehr als nur den eigenen Namen, denn "it was the code word for my identity as a writer. So, to force me to take another name would be an act of hostile magic. You would be tampering with my identity and reducing my power."³²⁶ Dementsprechend notiert Isherwood im April 1944, zu der Zeit der Entstehung *Prater Violets*, in seinem Tagebuch: "Storms of resentment [...] against being given a Sanskrit name [...] extraordinary how violently I react against this".³²⁷ So ist in den Epilog von *Prater Violet* auch die Entscheidung Isherwoods eingeflossen, kein Mönch zu werden, denn diese Laufbahn würde die Aufgabe der eigenen Identität bis hin zur nicht gewünschten symbolischen Übernahme eines Sanskrit-Namens nach sich ziehen. Der ironische Kontrapunkt zu dem entschlossenen Festhalten am eigenen Namen gegen die vedantische Philosophie ist die selbstbewußte Wiederholung desselben in den ersten vier Zeilen des Romans:

"Mr. Isherwood?"
 "Speaking."
 "Mr. Christopher Isherwood?"
 "That's me."³²⁸

So wirken also in *Prater Violet* der historische Rückblick auf die Jahre 1933/35 und die spirituelle Verfassung des Autors zum Zeitpunkt des Schreibens zusammen, ohne daß der dazwischenliegende Wandel von anti-religiöser Verweigerung bis hin zur Konversion literarisch mitbehandelt würde.

Isherwood notiert in bezug auf die Krise seiner ersten Jahre in den USA: "Many of the psychological props which had hitherto supported me had been knocked away. I now needed a new kind of support [...]".³²⁹ Er bezieht sich hier zwar auf den Swami, aber die Suche nach einer Orientierung und nach einem stabilisierenden Faktor schlägt sich auch in *Prater Violet* nieder. Auf

³²⁶*My Guru and His Disciple*. S. 158.

³²⁷*Diaries*. S. 343. Asit ist ein indischer Mönch, der sich zu dieser Zeit im Kloster aufhält.

³²⁸*Prater Violet*. S. 7. Vgl. hierzu auch Wilde. S. 97.

³²⁹*My Guru and His Disciple*. S. 38f.

dieser Basis entwickelt der *namesake narrator* ein besonders intensives Vater-Sohn-Verhältnis gegenüber Friedrich Bergmann, das auch durch den vorangegangenen Reifungsprozeß des *namesake narrator* im intertextuellen Zusammenhang begünstigt wird, denn "Being connected to a parent no longer threatens the establishment of a separate identity, as it had for earlier protagonists."³³⁰ Die besondere Nähe des Verhältnisses, das sich auf der Basis einer professionellen Zusammenarbeit entwickelt hat, ähnelt einer familienähnlichen Verbundenheit. So reagiert nicht nur der Erzähler, sondern auch seine Familie stark auf eine Krisensituation Bergmanns: "My mother and Richard watched me in silence. Bergmann had become part of their lives, although they had only seen him once, for a few minutes, when he came to the house to fetch me. This was a family crisis."³³¹

Durch die Projektion der Vaterrolle auf Bergmann akzeptiert der *namesake narrator* zum ersten Mal eine Autorität, die nicht, wie bei Mr Norris oder den Protagonisten der *Mortmere*-Geschichten, aus einer Umkehrung der Werte hervorgeht, sondern die sich aus einer Bejahung ergeben. Aus der Projektion Bergmanns in die Vaterrolle entwickelt sich eine komplexe Verflechtung von Identifikationen und Bewertungen zwischen ihm und dem Erzähler. Beide Persönlichkeiten werden im Verlauf des Romans so eng miteinander verbunden, bis sie sich gegenseitig bedingen: "Beneath outer consciousness, two other beings, anonymous, impersonal, without labels, had met and recognized each other, and had clasped hands. He was my father. I was his son. And I loved him very much."³³² Gleichzeitig offenbart der Erzähler eine gereifte Art der Identifizierung, die nichts mehr mit der Naivität gemein hat, die er noch gegenüber Mr Norris gezeigt hat: Trotz der Identifikation mit Bergmann bewahrt der Erzähler ein gewisses Maß an Eigenständigkeit, indem er ihm zum Beispiel gewisse Bereiche seiner Persönlichkeit vorenthält: "I was glad I had never told Bergmann about J. He would have taken possession of that, as he did of everything else. But it was still mine, and it would always be."³³³

Der Reifungsprozeß "Christopher Isherwoods" anhand der Vaterfigur schließt mit einer Bejahung von 'weltlicher' Existenz ab, aufgrund derer Kay

³³⁰Schwerdt. S. 99.

³³¹*Prater Violet*. S. 119.

³³²*Prater Violet*. S. 159.

³³³*Prater Violet*. S. 156.

Ferres den Roman ein "cathartic experience" nennt.³³⁴ Bergmann steht Modell für die Bewältigung des weltlichen Lebens, aber er bleibt, zumindest in der Projektion des *narrator*, in der primären Welt der Erscheinungen verhaftet: "Perhaps I might have turned to Bergmann and asked, 'Who are you? Who am I? What are we doing here?' But actors cannot ask such questions during the performance."³³⁵ Er beantwortet trotz seiner Eignung als Identifikationsfigur und trotz der Liebe, die ihn mit dem *narrator* verbindet, nicht dessen Fragen nach einer spirituellen Erfüllung. Die Fragen, die der Erzähler kontemplant, stellen nach Vedanta den Anfang einer spirituellen oder religiösen Suche und den ersten Schritt zur Trennung vom Ego und zur Erkenntnis der Einheit im göttlichen Selbst dar. Das Bild von Schauspielern und Vorstellung ergänzt die Wahrnehmung des Verhaftetseins in der Welt der Erscheinungen. Dieses Bild macht aber auch deutlich, daß der Erzähler noch nicht bereit ist, aus der Situation auszubrechen, denn eine solche Frage würde nicht in das Konzept einer von Schauspielern dargebotenen Vorstellung passen. Genau diese Grenzüberschreitung ist jedoch notwendig, um einen spirituellen Fortschritt zu leisten. Das bedeutet keine verlässliche Aussage des Erzählers über die spirituelle Kompetenz von Friedrich Bergmann sondern, besonders da es sich um einen inneren Monolog des Erzählers handelt, um dessen subjektive Interpretation der Situation zu diesem Zeitpunkt seines eigenen Reifeprozesses. So faßt Ferres die Bedeutung dieses Romans zusammen: "*Prater Violet* does not merely work out an Oedipal conflict, it also frees the subjugated Christopher to act upon the world and to acknowledge a spiritual self."³³⁶

Das Thema Sexualität bleibt, bis auf einige Ausführungen Bergmanns, zunächst aus beider Verhältnis ausgeklammert. Bergmann ist eindeutig heterosexuell und glücklich verheiratet. Er betrachtet die Sexualität zwischen Mann und Frau unter dem Gesichtspunkt von emotionaler Erfüllung und Liebe. In dieser Hinsicht unterscheidet er sich von den Charakteren der *Berlin Novels*, die, wie zum Beispiel Sally Bowles, Mr Norris oder Peter Wilkinson ein ausgeprägtes Sexualleben vorweisen konnten, die aber Liebe nur als einen Satz von nachzuahmenden Verhaltensweisen verstehen. Der Erzähler kehrt seine Sexualität bis zum inneren Monolog am Ende des Romanes nicht nach außen. Diese Auslassung wirkt jedoch in *Prater Violet* nicht so neutral wie in

³³⁴Ferres. S. 16.

³³⁵*Prater Violet*. S. 158.

³³⁶Ferres. S. 17.

den *Berlin Novels*. Dazu trägt bei, daß sich die Handlung des Romans im Rahmen einer professionellen Zusammenarbeit in einem respektablen gesellschaftlichen Rahmen entwickelt. Zudem hat Bergmann mit seiner natürlichen Autorität zumeist das Wort und der Erzähler die Rolle des Zuhörers (die auch in gewissem Sinne eine Reflektion auf das *camera eye* darstellt). Dennoch wird auch in *Prater Violet* die homosexuelle Veranlagung des Erzählers in verschlüsselter Form dargelegt. Es handelt sich hier allerdings nicht um einen elaborierten Subtext, der den Kern der Handlung in einen schlüssigen Zusammenhang rückt. Statt dessen wirft die Entschlüsselung der Strategie ein neues Schlaglicht auf den Charakter des Erzählers, ohne daß durch dessen Homosexualität die Bedeutung des Oberflächentextes angegriffen wird und eine grundlegende Reinterpretation erfolgen müßte.

Im Verlauf des Romans kommt nur an einer Stelle die Sprache auf die Sexualität des Erzählers, als dieser dem inquisitiv in jeden Winkel der Persönlichkeit eindringenden Bergmann eine Aussage über sein Liebesleben verweigert:

He seemed determined to possess me utterly. He pursued me with questions, about my friends, my interests, my habits, my love-life. The weekends, especially, were the object of his endless, jealous curiosity. What did I do? Whom did I see? Did I live like a monk? "Is it Mr. W. H. you seek, or the Dark Lady of the Sonnets?" But I was equally obstinate. I wouldn't tell him. I teased him with smiles and hints.³³⁷

Die Strategie, die der Erzähler hier gegenüber Bergmann zu verfolgen vorgibt, ähnelt der Zurückhaltung des Erzählers in den *Berlin Novels*, denn auch in den Vorgängerromanen gibt sich der Erzähler "*equally obstinate*" nicht zu erkennen, obwohl er durch die expliziten Details aus dem Liebesleben der anderen Protagonisten in einen Diskurs über Sexualität tritt. In *Prater Violet* wie in den *Berlin Novels* spielen die Erzähler ironisch mit den Erwartungen der Leser durch Fingerzeige, die sofort wieder zurückgenommen werden und die zu keiner konkreten Annahme verleiten können. Mit der Feststellung, daß "Christopher Isherwood" gegenüber Bergmann sein Liebesleben nicht preisgibt, schafft Isherwood sich einen Freiraum, der es ihm erlaubt, auf die

³³⁷*Prater Violet*. S. 50. Mit W. H. ist Auden gemeint, mit dem Isherwood zwar nie eine über die bestehende Freundschaft hinausgehende feste Partnerbeziehung geführt hat, mit dem er aber ein unverbindliches sexuelles Verhältnis von längerer Dauer hatte.

Darstellung eines Intimlebens des Erzählers im weiteren Verlauf des Romans zu verzichten, ohne dafür wie in den *Berlin Novels* den Charakter des Erzählers modifizieren zu müssen.

Als der *narrator* im inneren Monolog zum Ende des Romans sein Leben reflektiert, gibt er dem Leser gegenüber mehr preis als gegenüber Bergmann. Zudem wird an dieser Stelle zum ersten Mal überhaupt dem *namesake narrator* eine eigene Sexualität zugestanden, auch wenn die sexuelle Identität camoufliert bleibt. Auf den homosexuellen Subtext wird durch ein Strategem hingewiesen, das Keilson-Lauritz in ihrer Maske/Signal-Unterscheidung aufgezählt hat. Dabei handelt es sich um die Anspielung auf einen explizit homosexuellen Kontext, der jedoch durch seinen Status als Metapher geschützt bleibt:

You were born; it was like entering a restaurant. The waiter came forward with a lot of suggestions. You said, "What do you advise?" And you ate it, and supposed you liked it, because it was expensive, or out of season, or had been a favourite of King Edward the Seventh. The waiter had recommended teddy bears, football, cigarettes, motor bikes, whisky, Bach, poker, the culture of Classical Greece.³³⁸

Der letzte Bestandteil dieser Aufzählung kann entweder für ein abstraktes Bildungsideal stehen oder aber als Chiffre für die Knabenliebe als Besonderheit der griechischen Antike bewußt gewählt worden sein. In dieser Juxtaposition wird deutlich, welchen Bedeutungswandel die Homosexualität erfahren wird. Isherwood rückt nicht den Aspekt von Homosexualität als 'Das Andere', das sich von anderen Menschen Unterscheidende, in den Mittelpunkt, sondern präsentiert es als bereits integrierten, faktisch etablierten Bestandteil der Persönlichkeit. Der Aspekt der abweichenden Sexualität unterscheidet sich nur graduell von der scheinbar willkürlich erstellten Liste von persönlichen Vorlieben wie Whisky oder Bach. Das bedeutet für die Neukonzeption von Homosexualität, daß diese zum ersten Male nicht als Malaise eines Individuums innerhalb eines sozialen Kontextes eingeordnet wird. Statt dessen spielt sie innerhalb der privaten Existenz des Individuums eine Rolle.

³³⁸*Prater Violet*. S. 154f.

Isherwood bedient sich in diesem Roman zum ersten Mal eines weiteren Strategems nach Keilson-Lauritz. Danach werden die Sexualpartner nur durch Initialen benannt, wobei der Einsatz eines das Geschlecht identifizierenden Personalpronomens vorsichtig vermieden wird: "Love, at the moment, was J. Love had been J. for the last month - ever since we met at that party. [...] After J., there would be K. and L. and M., right down the alphabet."³³⁹ Die Personalpronomen werden von Isherwood im weiteren Verlauf der Narrative durch 'we' oder durch ein unpersönliches 'it' ersetzt. Während in den Romanen der Londoner Zeit Homosexualität mit Joycescher Obskürtheit verschlüsselt wird und sie in bezug auf den *namesake narrator* der *Berlin Novels* nur durch textexterne Belege nachweisbar ist, setzt Isherwood in *Prater Violet* nur zwei Techniken der "leichteren" Verschlüsselung ein, die sich als Strategeme zur Verweisung auf einen homosexuellen Subtext literaturhistorisch bereits lange etabliert haben. Damit nähert er sich der offenen Darstellung von Homosexualität, die zu einem Teil bereits im nächsten Roman *The World in the Evening* praktiziert wird.

Die Bedeutung, die das Thema der Sexualität mit verschlüsselter Implikation von Homosexualität in diesem Roman hat, ist nicht wie in den früheren Werken Isherwoods in erster Linie auf die indirekte Charakterisierung des Erzählers als *Truly Weak Man* zurückzuführen. Statt dessen wird hier die Möglichkeit von Intimität zwischen zwei Menschen untersucht, die weitgehend unabhängig von den Kategorisierungen in normativer Hetero- und abweichender Homosexualität ist.

After J. , there would be K. and L. and M., right down the alphabet. It's no use being sentimentally cynical about this, or cynically sentimental. Because J. isn't what I really want. J. has only the value of being now. J. will pass, the need will remain. The need to get back into the dark, into the bed, into the warm naked embrace, where J. is no more J. than K., L., or M. Where there is nothing but nearness, and the painful hopelessness of clasping the naked body in your arms. The pain of hunger beneath everything. And the end of all lovemaking, the dreamless sleep after the orgasm, which is like death.³⁴⁰

Das konstituierende Element der Liebesbeziehungen ist der Gegensatz von bestehender Anonymität und angestrebter, aber unerreichbarer Intimität. In

³³⁹*Prater Violet*. S. 155f.

³⁴⁰*Prater Violet*. S. 156f.

diesem Gedanken zeigt sich zum einen eine im Vergleich zu den früheren Werken sehr emanzipierte neue Denkweise, denn eine solche Gleichstellung von Heterosexualität und Homosexualität durch den Erzähler greift auf die (noch nicht abgeschlossene) Entwicklung der öffentlichen Meinung während der Gay Liberation vor, die zum Zeitpunkt der Niederschrift des Romans noch nicht im Bewußtsein der breiten Öffentlichkeit verhaftet war. In diesem Gedanken kann aber auch eine Reflektion auf die erzwungen unstete private Lebenssituation von Homosexuellen gelesen werden. Ohne die öffentliche und rechtliche Legitimation von homosexuellen Partnerschaften ist vorauszusehen, daß J. nicht als langfristiger Lebenspartner bleiben, sondern nur eine vorübergehende Episode bleiben wird. So wird nach J. eine größere Anzahl von Partnern "right down the alphabet" folgen.

Zudem wird hier zum ersten Mal in Isherwoods bisher erschienenem Werk das Bedürfnis von Intimität angedeutet. Wenn der *narrator* zuvor persönliche Bindungen eingegangen ist, so geschah dies entweder auf der Basis einer nicht primär sexuellen, persönlichkeitsbildenden Identifikation wie mit Mr Norris und Bergmann oder auf der Basis von sexuellen "love deals" wie mit Otto: "Until this point, the experience of love has primarily meant sex for Christopher".³⁴¹ An dieser Stelle in *Prater Violet* kommt zum ersten Mal der Wunsch nach, aber auch die angenommene Unmöglichkeit von echter Intimität zum Vorschein; so resümiert Schwerdt in Anlehnung an Eriksons Entwicklungsstufen: "We see his adolescent narcissism falling away as he begins to embrace and experience the young adult's concern with and need for intimacy."³⁴² Der Gebrauch der Initialen wirkt unter diesem Gesichtspunkt ebenfalls produktiv. Sie dienen so nicht nur zur Camouflage des homosexuellen Gehaltes, sondern sie verdeutlichen durch die Verkürzung der Eigennamen zu reduzierten Initialen gleichzeitig die Schwierigkeit, Intimität zu erreichen, indem sie andeuten, daß der Erzähler sein Gegenüber kaum gut genug wahrnimmt, um sein wahres Wesen, symbolisiert durch den Eigennamen, zu erkennen. Alan Wilde nennt die Art von Liebe, die der Erzähler darstellt, "infantile, narcissistic, and egocentric; [...] built on the shifting sands of an ego seeking [...] to escape [...] from itself into oblivion."³⁴³ An dieser Stelle ist es Isherwood ebenso wie in den *Berlin Novels* gelungen, die Notwendigkeit zur Verdeckung des homosexuellen Gehaltes literarisch

³⁴¹Schwerdt. S. 104f.

³⁴²Schwerdt. S. 105.

³⁴³Wilde. S. 96.

produktiv zu nutzen. So, wie die besondere Erzählperspektive der *camera* aufgrund der zensorischen Notwendigkeiten mitgeprägt wird, wirkt auch die Technik der Beschränkung auf Initialen dem Ziel des Autors entgegen, das Problem der Intimität darzustellen.

2. 3. *The World in the Evening*

Während der Niederschrift dieses nächsten Romans hatte Christopher Isherwood gegen große Widerstände in sich selbst zu kämpfen. In seinen Tagebüchern der Jahre 1952 und 1953 ermahnt er sich immer wieder zu mehr Selbstdisziplin und belegt gleichzeitig den nur sehr langsamen Fortschritt der Kapitel. Nach der Fertigstellung des ersten Entwurfs notiert er: "This has been one of the strangest of all my literary experiences. A sheer frontal attack on a laziness block so gross and solid and almost sentient and malevolent that it might be the devil as an incarnation of *tamas*."³⁴⁴ Mit dem Abschluß dieser Arbeit beendet er die längste Pause seines Schaffens: Zwischen diesem und dem vorangegangenen Roman liegen neun Jahre. Mit der Niederschrift stand für Isherwood nicht nur seine Zukunft als Schriftsteller, sondern auch "my sanity, almost" auf dem Spiel.³⁴⁵ *The World in the Evening* ist nach seiner Veröffentlichung im Jahre 1954 dennoch in der Kritik durchgefallen wie eine Reihe von Kritikern wie Stephen Wade, Brian Finney oder Lisa M. Schwerdt feststellen, und auch Isherwood selbst resümiert, der Roman sei "sort of a flop, both here and in England, but with some good notices, much discussion and fair sales."³⁴⁶

Im Kontext von Isherwoods Gesamtwerk stellt *The World in the Evening* nach den *namesake narrator*-Romanen eine Wiederaufnahme der Romanform der fiktiven Protagonisten mit fiktiven Namen dar, wobei der autobiographische Gehalt weiterhin gegeben ist. *The World in the Evening* entwickelt sich aus der Perspektive des Protagonisten Stephen Monk. Dieser artikuliert im Gegensatz zum *namesake narrator* seine Gedanken und

³⁴⁴*Diaries*. S. 453.

³⁴⁵*Diaries*. S. 453.

³⁴⁶Stephen Wade. S. 110. Wilde. S. 102. Schwerdt. S. 119. Zitat: *Diaries*. S. 465. Auch John Lehmann, Edward Upward und Stephen Spender äußerten sich in ihrer privaten Korrespondenz mit Isherwood gegen den Roman. Vgl. Finney. S. 215.

Gefühle, behält aber dennoch einiges von der Beobachterposition, die den Bradshaw-Isherwood-Erzähler der vorangegangenen Romane ausgezeichnet hat, bei. Stephen Monk erinnert vor allem durch sein Bestreben nach Neutralität an seinen Vorgänger, so zum Beispiel durch Antworten und Rückfragen von echter oder vorgespielter Naivität, als er von Bob über dessen homosexuelle Partnerschaft mit Charles aufgeklärt wird:

'After all,' Bob's mouth pulled sideways again, 'you're not a professional criminal.'

'What do you mean by that?'

'Exactly what did Sarah tell you about Charles and me?'

'Not very much. Why?'

'Look, you don't have to play naive. [...] When two guys live together, you know what that means?'

I smiled. 'Not necessarily.'³⁴⁷

In Gesprächen sind die Beiträge des Erzählers oft nur kurz. Er beschränkt seinen Handlungsradius damit auf die Reaktion und bezieht selten pointiert Stellung. Dennoch zeigt er sich durch seine naiven, kurzen Fragen kooperativ, da er mit ihnen den Gesprächspartner zu weiteren Äußerungen auffordert, ohne sich selbst in das Gespräch einzubringen.

In *The World in the Evening* stellen Religion und religiöse Betätigung trotz der zeitgleichen intensiven Auseinandersetzung Isherwoods mit Vedanta nur eine Rahmenhandlung dar. Sie ist für sich genommen kein zentrales Thema, obwohl sich ein großer Teil der Handlung in einem Quäker Camp abspielt. Der konfessionsübergeordnete Spiritualismus und die darauf basierende geistige Reifung hingegen prägen den Roman leitmotivisch. Nach Vedanta, aber nicht nach der im Roman porträtierten Ideologie der Quäker, überschneiden sich die beiden Bereiche von Konfession und geistiger Reifung, so daß sich vor diesem Hintergrund doch ein religiöser Gehalt erkennen ließe. So ist es zu erklären, wenn Alan Wilde diesen Roman als den ersten hauptsächlich religiösen von Isherwood bezeichnet.³⁴⁸ In dem im Roman dargestellten Prozeß der Reifung des Protagonisten Stephen Monk erfährt dieser eine Art spiritueller Wiedergeburt, die sich in Geisteszuständen ankündigt, die den seherischen Augenblicken der "total, instantaneous awareness" in der Meditation ähneln:

³⁴⁷Christopher Isherwood; *The World in the Evening*. London 1984. S. 119.

³⁴⁸Wilde. S. 102.

[...] The thousand bits of my life seemed to be scattered around me, like the furniture of the room, all simultaneously present. I wasn't young, I wasn't old; I wasn't any particular age or any particular I. [...] and what was aware of this was a simple consciousness that had no name, no face, no identity of any kind. [...] If there was Purgatory, or some kind of lucid post-mortem interval, it would probably be like this. [...] Within this happiness were absolute safety, entire peace.³⁴⁹

Dieser Abschnitt beinhaltet eine Reihe der für Vedanta charakteristischen Merkmale: die Auflösung der persönlichen Ego-Identität, das Bewußtsein von Allgegenwärtigkeit und Gleichzeitigkeit anstelle der alltäglichen Vorstellung von Zeit als Nacheinander. Hinzu kommt ein Zustand von Frieden und Erfüllung, der sich jedoch, wie Stephen Monk fortführt, in dem Augenblick auflöst, als das Individuum sich seiner selbst wieder bewußt wird und willentlich versucht, den Zustand zu halten. Laut Finney erkennt Stephen hier die Gegenwart des Atman in der eigenen Person und erfüllt somit die Bedingung zur Erlösung.³⁵⁰

Nicht nur Stephen macht diese quasi-religiöse spirituellen Fortschritte. Auch die tiefreligiöse Quäkerin Sarah kommt durch ihren hohen Grad an 'self-detachment' dem vedantischen Erlösungsgedanken sehr nahe, der in der Terminologie des Christentums als 'heilig' bezeichnet wird. Isherwood projiziert sein Verhältnis zu seinem Swami in den Charakter Gerda, wenn diese Sarahs Spiritualität erkennt: "But now I tell you something strange: what Sarah believes, I believe in that. [...] Because it is *she* who believes, and not another. That what she believes, *must* be true."³⁵¹ Auch Stephen macht eine ähnliche Erfahrung mit Sarah: Als er sie bei einem späten Treffen ansieht, erblickt er nicht nur die ihm bekannte Frau, sondern er findet zudem in ihren Augen etwas Ewiges. Er fühlt sich zu diesem Augenblick "somehow [...] 'in the presence' - but of what?" Die Erlösung durch Selbstaufgabe ist von Sarah erreicht worden, denn diese Präsenz, die Michael spürt, spricht aus Sarahs Augen heraus, hinter denen ihr Gesicht wie hinter eine Maske zurücktritt.³⁵² Ähnlich wie der Erzähler in *Prater Violet* verweigert Stephen die Auseinandersetzung mit dem, was er gesehen hat: "I didn't dare admit that I had

³⁴⁹*The World in the Evening*. S. 109f.

³⁵⁰Finney. S. 217.

³⁵¹*The World in the Evening*. S. 315.

³⁵²*The World in the Evening*. S. 323.

seen what I'd seen. That would be getting in myself too deep."³⁵³ Stephens religiöse Erfahrung bedeutet ihm nicht wie dem Erzähler in *Prater Violet* Selbstaufgabe, sondern zeigt ihm statt dessen, daß es eine Instanz geben könnte, der er nicht ausweichen kann.

Durch die Quäkerin Sarah vermittelt Isherwood den überkonfessionellen Gedanken von Vedanta, daß die verschiedenen Religionen nicht in einem Wettstreit um die 'ultimative Wahrheit' stehen sollten, sondern daß alle spirituelle Betätigung nur ein Ziel verfolgt, nämlich die Verschmelzung mit dem Göttlichen. In dieser Essenz ist das ideologische Dekor jeder einzelnen Religion, besonders der oft anzutreffende Dogmatismus von Institution und Glaubenden, irrelevant.

The World in the Evening ist der erste Roman Isherwoods, in dem das Thema der Homosexualität nicht nur benannt wird, sondern auch selbst zum Gegenstand der Untersuchung wird. Während Homosexualität in den vorangegangenen Romanen eine Eigenschaft von Nebenprotagonisten wie dem Baron Kuno von Pregnitz ist oder in bezug auf den Erzähler stark camouffiert wird, spielen in *The World in the Evening* die Homosexuellen Bob Wood, Michael Drummond und Charles Kennedy eine zentrale Rolle. Der Protagonist Stephen Monk hingegen wird als bisexuell dargestellt. Eine Differenzierung von Oberflächentext und Subtext findet nicht statt, da die homosexuellen Neigungen der Protagonisten entweder im Augenblick ihres Auftretens oder im Verlaufe des Romans explizit benannt werden.

Während Homosexualität in den zuvor veröffentlichten Romanen immer als Ausdruck von indirekter Rebellion gegen die Gesellschaft, Verweigerung und zugleich als Anzeichen von Schwäche fungiert, wird sie in *The World in the Evening* zum ersten Male in distanzierterer Form als gesellschaftliches Phänomen betrachtet. Dabei wird sie unter dem Gesichtspunkt der Wechselbeziehungen von homosexuellem Subjekt und gesellschaftlicher Stigmatisierung thematisiert. Mit der für einen Roman der fünfziger Jahre relativ großen Anzahl von homosexuellen Charakteren, die Brian Finney als "idealised for propaganda purposes beyond the scope of the novel" kritisiert,³⁵⁴ deckt Isherwood ein breites Spektrum von gesellschaftlichen und individu-

³⁵³*The World in the Evening*. S. 323.

³⁵⁴Finney. S. 221.

ellen Rollen ab: Anhand von Charles Kennedy und Bob Wood betrachtet er eine gleichgeschlechtliche Paarbeziehung, in der beide Seiten eine gesellschaftliche Rolle repräsentieren: Bob verkörpert den Typus des neuen politischen Kämpfers und Charles den des assimilierten, unaggressiven Homosexuellen. Anhand des Charakters Michael Drummond arbeitet Isherwood den psychologisch-individuellen Aspekt heraus, der durch die stigmatisierte Homosexualität im Individuum hervorgerufen wird. Die Bisexualität Stephen Monks hingegen nimmt strukturell eine plausible Mittlerfunktion zwischen der Welt der heterosexuellen Gesellschaft und den homosexuellen Charakteren ein.

Die Reaktionen der Gesellschaft auf das Phänomen der Homosexualität sind in *The World in the Evening* zweigeteilt: Nach einer direkten Konfrontation ruft die Homosexualität eine Anzahl strenger öffentlicher und privater Repressionen hervor; wenn sie sich hingegen nicht sichtbar manifestiert, wird sie mit einem Tabu belegt und stillschweigend geduldet:

'There's a few people right here in the village who know what the score is with Charles and me, but they won't admit it, not even to themselves. We're such *nice* boys, they say. So wholesome. They refuse to imagine how nice boys like us could be arrested and locked up as crooks. [...] Next thing you know, they might get a concern'- Bob's mouth was twitching ferociously - 'and then they'd have to *do* something. Jesus, I'd like to take them and rub their noses in it!'³⁵⁵

Mit diesen beiden Reaktionsschemata der Gesellschaft korrelieren zwei verschiedene Typen von Homosexuellen; zum einen diejenigen, die in der Tabuisierung ihre Nische finden und zum anderen diejenigen, die aktiv und kämpferisch tätig werden. Dem entspricht die heute noch gültige Trennung von "Assimilationisten" und "Aktivisten" im fortdauernden Gay Liberation Movement. Isherwood demonstriert die Wirkungsweisen der gesellschaftlichen Handhabungen am Beispiel des Paares Bob Wood und Charles Kennedy. Kennedy rechnet mit der stillschweigenden Ignorierung durch die Gesellschaft, die zur Voraussetzung hat, daß seine Homosexualität nicht sichtbar wird. Bob Wood hingegen will seine Homosexualität nicht verschweigen. Sein Ziel, die Abschaffung der Stigmatisierung, sucht er durch

³⁵⁵*The World in the Evening*. S. 120. Ironischerweise lässt Isherwood Sarah zuvor eine Bemerkung machen, in der sie Bob "Such a fine, clean boy. So thoroughly wholesome" nennt. S. 71.

aggressive Konfrontation zu erreichen. Dies entspricht der Tendenz in der Gesellschaft, Homosexualität zu ignorieren und erst auf eine direkte Konfrontation zu reagieren, dann allerdings heftig und mit dem Ziel, eine Gleichstellung zu erreichen, die auf die Eliminierung der Homosexualität gerichtet ist.

Die Position der Gesellschaft bleibt indes im Roman immer eine vermittelte, denn trotz der intensiven Auseinandersetzung mit diesem Problem durch Bob Wood und Charles Kennedy werden keine direkten repressiven Akte der Gesellschaft dargestellt. Diese werden nur indirekt wie zum Beispiel durch die Worte Woods angedeutet. Die nicht-homosexuellen Charaktere des Romans wie zum Beispiel Gerda verhalten sich weitgehend neutral, oder zeigen sich tolerant. Stephen reagiert, als er mit der Homosexualität Michaels konfrontiert wird, mit den Worten "Whatever names people may call it, it's still love - and any kind of love is wonderful".³⁵⁶ Er zeigt damit die Möglichkeit, sich über die gesellschaftlichen Kategorisierungen mit ihren Werturteilen hinwegzusetzen und die positive Essenz auch dieser Partnerschaften zu sehen. Jane bezeichnet in einem informellen Konversationsstil, der nicht auf Verurteilung schließen läßt, ihren ehemaligen Liebhaber als "half and half". Ebenso beiläufig erwähnt sie, daß sie hinter Stephens Bisexualität eine versteckte Homosexualität vermute.³⁵⁷ An dieser Stelle streut Isherwood auch eine für die amerikanische Literatur der fünfziger Jahre eher ungewöhnliche Konnotation ein, wenn er Jane vermuten läßt, Stephen wäre eventuell mit einem homosexuellen Lebensentwurf glücklicher geworden. Dies stellt eine der wenigen Andeutungen in der Literatur dieser Zeit dar, in denen Homosexualität nicht nur als verhängnisvolle, problematische oder kriminelle Veranlagung behandelt wird. Janes Wortwahl "maybe you should have tried being one"³⁵⁸ impliziert ein historisch neues Element der Wahl, das nicht der gesellschaftlichen Vorstellung des mit Therapien oder Bestrafung zu behandelnden sexuellen Zwangsverhaltens entspricht.

Sarah hingegen, die sich im ersten Teil des Romans gegenüber Homosexualität neutral verhält, entwickelt eine neue Akzeptanz der homosexuellen Partnerschaft, als Bob Wood zur Navy geht. Sie erkennt die Ignoranz der Gesellschaft gegenüber dem Gefühlsleben des zurückgelassenen Kennedy, dem

³⁵⁶*The World in the Evening*. S. 225f.

³⁵⁷*The World in the Evening*. S. 330.

³⁵⁸*The World in The Evening*. S. 330.

die Gesellschaft in einer Krisensituation das Mitgefühl verweigert, denn "we're all of us apt to be very cruel and stupid, in the presence of what we're not accustomed to. [...] we refuse to recognize what it was that he and Bob shared together."³⁵⁹ Auf diese Weise ist Sarahs Charakter mit einem didaktischen Element unterlegt, indem sie als positive Identifikationsfigur eine solche Sichtweise verständlich und nachvollziehbar werden läßt.

Isherwood plädiert durch diese beispielhaften Reaktionen für eine Rückbesinnung auf die isolierten Individuen, die hinter der gesellschaftlichen Stigmatisierung der Homosexualität stehen. Das private Gefühlsleben der Homosexuellen stellt er als ebenso ausgeprägt dar wie das eines Nicht-Homosexuellen; es unterscheidet sich nur durch das Geschlecht des Objektes des Begehrens von der sogenannten Norm. Die Isolierung wird auch durch die wiederholte Belegung der homosexuellen Charaktere mit dem Adjektiv "lonely" hervorgehoben. Trotz der grundsätzlich verschiedenen Lebenssituationen, in denen die drei Homosexuellen in diesem Roman porträtiert werden, tragen sie alle als hervorstechendes Merkmal ihre Einsamkeit, die auf verschiedene Weise Einzug in ihr Wesen gehalten hat. Kennedys Einsamkeit rührt, wie Sarah sagt, nicht allein aus der Tatsache, daß Bob Wood in den Krieg gezogen ist, sondern aus der zusätzlichen Verweigerung der Gesellschaft, sein Leid und seine Sorge um den Lebenspartner in angemessenem Ausmaß anzuerkennen: "Charles feels cut off from us now, and bitterly lonely; and we refuse him any word of comfort."³⁶⁰

Auch Bob Wood umgibt eine Aura der Isolation, die besonders stark hervortritt, wenn er sich in Begleitung seines Freundes befindet:

What struck me chiefly about him, always, was his quality of loneliness; this was even more apparent when he and Charles came to visit me together. When, for example, Bob was fixing our cocktails, his slim figure [...] would look strangely weary and solitary, and he seemed suddenly miles away from either of us. He was like a prospector preparing a meal in the midst of wilderness.³⁶¹

An Michael Drummond werden die Folgen der gesellschaftlichen Stigmatisierung nicht in der politischen Persona, sondern in ihren rein privaten Aus-

³⁵⁹*The World in the Evening*. S. 320.

³⁶⁰*The World in the Evening*. S. 320.

³⁶¹*The World in the Evening*. S. 130.

wirkungen auf das innere Erleben des Individuums dargestellt. Daran zeigt sich, daß die Wurzel der Einsamkeit, die er mit den beiden politisierten Charakteren Kennedy und Wood teilt, nicht erst im Prozeß der Auseinandersetzung mit der Gesellschaft entsteht, sondern in der gegenwärtigen gesellschaftspolitischen Situation dem Prozeß der Bewußtwerdung über die eigene Homosexualität innewohnt. Michael Drummonds Einsamkeit, die zudem im Verlauf des Romans eher zu- als abnimmt, ist im Vergleich am stärksten ausgeprägt: "He's lonelier than ever, isn't he?" Bei dem ersten Treffen mit Stephen und Elizabeth besaß Michael bereits die Qualität der Einsamkeit, die sich jedoch in ihren Anfängen als Schüchternheit und emotionale Impulsivität zeigte, das heißt, er hat zu dieser Zeit noch versucht, seinen Kontakt mit der Außenwelt aufrechtzuerhalten. Die Erfahrungen, die Michael in den nächsten Jahren macht, lassen ihn sich immer mehr zurückziehen, bis seine Einsamkeit in den Worten Elizabeths sogar einen bildhaften Charakter annimmt:

The shyness was only a thin crust, and he kept breaking through it. He was up near the surface, all the time. Now there's no crust on the surface. But somewhere, deep, deep down, there's a dark little cave of solid rock, and he's hidden inside it.³⁶²

Die typische Einsamkeit bleibt auch dann bestehen, wenn, wie Bobs und Charles' Fall zeigt, eine gefestigte Partnerschaft besteht und auch wenn ein soziales Umfeld gefunden zu sein scheint, in dem sie sich weder verleugnen noch rechtfertigen müssen. Obwohl die Isolation für das Paar Charles Kennedy und Bob Wood nicht mehr auf einer tagtäglichen Konfrontation mit der sanktionierenden Gesellschaft beruht, können sie sich dennoch nicht vollständig in ein soziales Umfeld integrieren, da sie immer noch das Zeichen des 'Andersseins' tragen. Zudem sind sie sich der Tatsache bewußt, daß außerhalb ihres persönlichen Kreises ihre Sexualität weder moralisch noch juristisch akzeptiert wird, wodurch ihr Radius maßgeblich eingeschränkt wird. Diese Verinnerlichung des Außenseitertums spiegelt auch Bobs Schuld-komplex wider, wenn er sich, wenn auch provokativ, als "professional criminal" bezeichnet. Auf diese Weise werden die homosexuellen Charaktere in hohem Maße abhängig von den Menschen, die ihren täglichen Umgang

³⁶²*The World in the Evening*. S. 199.

bilden: "Seeking salvation in a malevolent society, they have not abandoned hope."³⁶³

Bob Wood ist der Charakter in *The World in the Evening*, der sich am intensivsten mit dem gesellschaftlichen Wertesystem auseinandersetzt. Laut Finney stellt er das "mouthpiece" für Isherwoods wachsende Ungeduld mit der heterosexuellen Mehrheit dar.³⁶⁴ Er projiziert sich in die Position des Kämpfers, der sich voller Idealismus und trotz seines Bewußtseins, nicht wirklich etwas verändern zu können, für seine Sache einsetzt. Die Konzeption seines Charakters erinnert an den *Truly Weak Man* der frühen Romane Isherwoods, wenn er auch diese Kategorie bis zu einem gewissen Grade bereits überwunden hat. Als junger Mann hat die Idee des *Test* für ihn Gültigkeit, die einen *Truly Weak Man* konstituiert. Später hat er erkannt, daß dies eine Schwäche darstellt, die ihn in seiner Entwicklung behindert und die zu überwinden ihm gelingt, wodurch er über die Kategorie hinauswächst:

'When I enlisted before, I was just a kid. I did it because I wanted to make a big gesture, and show the Friends what a hell of a rebel I was. Whatever they believed in, I was against automatically. As a matter of fact, my gesture fell flat. Nobody gave a damn, either way, what I did.'³⁶⁵

In diesem Rückblick vollzieht Wood für sich ein Oppositionsverhältnis nach, das den Protagonisten der Romane der Londoner und Berliner Zeit vergleichbar ist. Bob begreift seine Situation als ein Dilemma, in dem er nur zwischen den beiden sich gegenseitig ausschließenden Optionen einer sozialen Integration oder eines offenen Umgangs mit seiner Homosexualität wählen kann. Er reagiert auf die Diskrepanz zwischen seiner Wunschvorstellung und dem tatsächlichen Zustand mit einer leicht zu entzündenden Aggressivität, die sich unter anderem auch in physischen Kampfhandlungen äußern kann: "It's the only way I seem to be able to let off steam."³⁶⁶ Das, was Bob Wood über die Protagonisten der früheren Romane hinauswachsen läßt, ist die Tatsache, daß er sein Blickfeld von der rein individuellen Wahrnehmung persönlicher Mißverhältnisse auf die intersubjektive Ebene

³⁶³Piazza. S. 180.

³⁶⁴Finney. S. 222.

³⁶⁵*The World in the Evening*. S. 118. 'Friends' nennen sich die Mitglieder der Gemeinde der Quäker untereinander, in der Wood aufgewachsen ist.

³⁶⁶*The World in the Evening*. S. 121.

erweitert hat und so in der Lage ist, zu erkennen, daß sein Problem für die gesamte Gruppe der Homosexuellen charakteristisch ist. Auf diese Weise entwickelt er ein politisches Bewußtsein, das, obwohl der Roman in den vierziger Jahren spielt und in der Mitte der fünfziger Jahre erschienen ist, bereits stark an die Argumentationen der Aktivisten der Gay Liberation fünfzehn Jahre später erinnert: "Maybe we ought to put people against us. Maybe we're too damn tactful. People just ignore us, most of the time, and we let them. So this whole business never gets discussed, and the laws never get changed." ³⁶⁷ Edmund White merkt im Rückblick auf die Zeit vor der Gay Liberation an, daß es zu jenem Zeitpunkt kein Konzept einer aggressiven Auflehnung gegeben hätte:

The notion that gays might become militant after the manner of blacks seems amusing for two reasons - first we gay men were used to thinking of ourselves as too effeminate to protest anything, and second because most of us did not consider ourselves to be a legitimate minority.³⁶⁸

Während Isherwood an Bob Wood die direkte Reaktion auf die durch Konfrontation hervorgerufene Intoleranz der Gesellschaft darstellt, exemplifiziert Woods Freund Dr. Charles Kennedy die andere Art, diesem Problem zu begegnen. Kennedy nimmt wie Wood des Mechanismus der Repression wahr, aber er hat die Erkenntnis der Machtlosigkeit des Individuums gegenüber der Masse soweit verinnerlicht, daß er den Drang zur Verweigerung oder gar Opposition verloren hat. Anstatt seine Kräfte in der Konfrontation zu verbrauchen, hat er für sich einen Weg gefunden, sich dem Kampf nicht zu stellen und sich zu arrangieren, ohne seine homosexuelle Lebensweise aufzugeben. In seiner äußeren Erscheinung wie in seinem Auftreten entspricht Kennedy den Vorstellungen eines respektablen Arztes, der seine Rolle in der bestehenden Gesellschaftsordnung übernommen hat. Damit steht er Bob komplementär gegenüber: "All this respectability of mine drives him [Bob] frantic. The bedside manner. Horse and buggy humour. Talking to the Dolgelly ladies about the weather." Daraus ergeben sich in der Paarbeziehung Probleme, denn Bob Woods Wut richtet sich nicht nur gegen die repressive Gesellschaft, sondern auch gegen andere assimilierte Homosexuelle wie Kennedy:

³⁶⁷*The World in the Evening*. S. 120.

³⁶⁸Edmund White. *The Burning Library*. S. 69f.

'Sometimes he [Bob] makes an effort to play along with it for a while, and then he gets furious with himself and me, too. He'd like for us to march down the street with a banner, singing 'we're queer because we're queer because we're queer because we're queer'. That's really what we keep fighting about. And the idiotic part of it is, I'm actually on his side, and he knows it.'³⁶⁹

Diese letzte Bemerkung Kennedys, daß er eigentlich auf Woods Seite sei, bedeutet nicht ein Eingeständnis, daß er seine Überzeugungen verleugne, wenn er die Rolle des etablierten Berufstätigen spielt. Statt dessen spricht Kennedy dies aus einer anderen Erlebnisweise heraus, die sich unter dem Namen *Camp* oder auch *High Camp* etabliert hat. Darin hat er die Möglichkeit gefunden, sich in die Gesellschaft zu integrieren, ohne gleichzeitig auf eine homosexuelle Identität verzichten zu müssen. Um den Lebensentwurf Kennedys unter dem Vorzeichen von *Camp* als einen trotz seiner scheinbaren Integration als einen homosexuellen würdigen zu können, soll das Phänomen, das im Allgemeinen als besonders schwierig zu fassen gilt, im folgenden kurz erläutert werden.

In *The World in the Evening* findet die erste literarische oder überhaupt schriftliche Auseinandersetzung mit *Camp* statt. Isherwood läßt den Protagonisten Kennedy Stephen Monk gegenüber zwischen *Low Camp* und *High Camp* unterscheiden, wobei *Low Camp* "a swishy little boy with peroxided hair dressed in a picture hat and a feather boa, pretending to be Marlene Dietrich [...] it's an utterly debased form"³⁷⁰ darstellt. Kennedy zielt hingegen auf das *High Camp* ab, das Susan Sontag in ihrem 1964 erschienenen Essay "Notes on 'Camp'" als moderne Erlebnisweise definiert, die als Variante des Intellektualismus entstanden ist und durch die die Existenz als das 'Spielen einer Rolle' begriffen wird. Dabei komme es auf das "fein ausgewogene Verhältnis von Parodie und Selbstparodie"³⁷¹ an, die sich in der Form eines besonderen Ästhetizismus niederschlägt:

Der Camp - Geschmack wendet sich von dem Gut-Schlecht-Schema der üblichen ästhetischen Wertung ab. Camp wertet die Dinge nicht um. Es behauptet nicht, das Gute sei schlecht und das Schlechte gut.

³⁶⁹*The World in the Evening*. S. 127.

³⁷⁰*The World in the Evening*. S. 125.

³⁷¹Susan Sontag; "Notes on Camp." In: Susan Sontag: *Geist als Leidenschaft*. Leipzig und Weimar 1989. S. 49.

Statt dessen bietet es neue - ergänzende Normen der Bewertung von Kunst (und Leben).³⁷²

Camp legt eine besondere Betonung auf eine Art der subtilen Selbstinszenierung, die durch Distanz zu sich selbst gekennzeichnet ist, auch wenn gleichzeitig das "campende" Individuum ungebrochen seine Rolle zu spielen scheint. So ist die Selbstparodie nicht durch äußere Merkmale nachzuweisen, sondern sie kann nur durch ein entsprechend sensibilisiertes Gegenüber erfüllt werden. So funktioniert auch die Rolle, die Kennedy eingenommen hat. Er übt seine Funktion als Arzt und als Mitglied der Gesellschaft so einwandfrei aus, daß sie zu einer Parodie ihrer selbst wird. Das wird allerdings nicht von denen wahrgenommen, für die sie gespielt wird, sondern nur von denjenigen, die einen ähnlichen Erfahrungshorizont haben. *Camp* ist daher auch die "Erlebnisweise der gescheiterten Ernsthaftigkeit" und zielt auf eine neue, komplexere Beziehung zum Ernsthaften.³⁷³ Sowohl Susan Sontag als auch David Bergman, der dies noch pointierter herausarbeitet, erkennen *Camp* als eine *sensibility* an, die besonders der Lebenssituation von Homosexuellen entgegen kommt. Bergman schreibt, es gäbe wenig Übereinstimmung in den genauen Definitionen von *Camp*, Klarheit herrsche jedoch darüber, daß *Camp* erstens ein Stil sei, der Übertreibung, Künstlichkeit und Extreme favorisiere, der zweitens in Spannung mit der *mainstream*-Kultur stehe und daß drittens die Personen, die *Camp* erkennen können oder selber *Camp* leben können, selbst außerhalb des kulturellen *mainstream* stehen würden. Daraus folgt in seiner Aufzählung der vierte Punkt, der besagt, daß *Camp* eng verbunden ist mit der homosexuellen Kultur, "or at least with a self-conscious eroticism that throws into question the naturalization of desire."³⁷⁴

So stellt Kennedy die indirekte, intellektualisierte und zunächst typisch homosexuelle Reaktion auf die Gefahr von Repressionen durch die Gesellschaft dar, indem er sozusagen diese mit ihren eigenen Mitteln ad absurdum führt. Das geschieht ohne die Aggressivität, mit der er sich den Angriffen der Öffentlichkeit exponieren würde. Diese Strategie wird von vielen Intellektuellen, Theoretikern und *gay activists*, unter ihnen Kate Millet, Christopher

³⁷²Sontag. S. 53.

³⁷³Sontag. S. 54.

³⁷⁴aus Bergmans umfassender Aufsatzsammlung zu *Camp* und *Camps* Zusammenhang mit Homosexualität. David Berman; "Introduction". In: David Bergman (Hg.); *Camp Grounds: Style and Homosexuality*. Amherst 1993. S. 4f. Bergman bezeichnet in seiner Einleitung den Roman *The World in the Evening* selbst als ein "very dry example of High Camp." S. 5.

Lonc und Edmund White, als subversive Strategie angesehen, die "powerful, radical role [...] in politics" spielen könnte.³⁷⁵ Trotz dieser politischen Rolle, die auf diese Weise auch dem scheinbar unpolitischen Kennedy zugewiesen wird, bleibt der Schein nach außen dennoch ein assimilativer, da *Camp* nicht in der breiten Masse wirkt. Wenn nur sensibilisierte Individuen gelernt haben, *Camp* zu erkennen und nicht - sensibilisierte die Selbstparodie nicht wahrnehmen, dann bleibt Kennedys Strategie immer noch eine primär private bzw. subkulturelle. Auf diese Weise verkörpern Wood und Kennedy schon über fünfzehn Jahre zuvor die beiden grundsätzlich verschiedenen Positionen im Gay Liberation Movement: die aggressive Konfrontation auf der einen und die assimilative Eingliederung auf der anderen Seite. In Analogie dazu erfaßt Michael Walzer diese beiden Techniken der individuellen Assimilation und der Anerkennung einer Gruppenzugehörigkeit nicht nur als interne Vorgänge in einer sich formenden Minorität wie hier der Homosexuellen, sondern er sieht in den Alternativen gleichzeitig die Strategie der Mehrheit, das Verhalten der Minderheit tolerabel zu machen. Die Mehrheit kanalisiert damit sozusagen die Erscheinungsformen des Abweichenden in zwei wiedererkennbare Kategorien, innerhalb derer das Verhalten toleriert werden kann. Walzer bezeichnet diese beiden Formen der Tolerierung als *das* zentrale Projekt der modernen demokratischen Politik: "They are standardly conceived in mutually exclusive terms: either individuals or groups will be liberated from persecution and invisibility, and individuals will be liberated only insofar as they abandon their groups."³⁷⁶

Michael Drummond, der mit Stephen Monk eine kurze Affäre hat und lange in denselben verliebt ist, repräsentiert die unpolitische, persönliche Seite der Homosexualität. An ihm verdeutlicht Isherwood die emotionale Komponente, das rein Private an der Homosexualität, während er im Prozeß seines Coming Out porträtiert wird. Es finden über viele Jahre hinweg drei Begegnungen von Stephen mit Michael statt, die jeweils mehrere Tage oder Wochen dauern, aber mit jedem Mal kürzer werden. Während des ersten mehrwöchigen Treffens mit Stephen Monk und dessen Ehefrau Elizabeth verliebt sich der zu diesem Zeitpunkt achtzehnjährige Michael in Stephen. Stephen geht mit Michael eine Vater - Sohn Beziehung nach dem klassischen griechischen Muster ein: "Elizabeth soon began to refer to him jokingly as

³⁷⁵Bergman. S. 7.

³⁷⁶Walzer. S. 84.

'our eldest son'.³⁷⁷ Bereits zu Beginn der Bekanntschaft zwischen Stephen und Michael stellt sich die Homosexualität zwischen die beiden Personen. In ihren Gesprächen vermeiden sie das Thema der Sexualität "except in the most indirect way."³⁷⁸ Michael hingegen verfährt in den Gesprächen gleich einer Differenzierung von Oberflächen- und Subtext, indem er manches andeutet, aber seine Homosexualität gegenüber Stephen zunächst nicht offenbart. So spricht er mit der gleichen Art von Aggression, die Isherwood für seine frühen Romane eingesetzt hat. Er benutzt Stephen gegenüber eine Art von privatem Code, den dieser nicht verstehen kann: "'I don't think you understand,' Michael said, looking straight at me. 'And I'm glad you don't. But I won't talk like this any more [...]'".³⁷⁹

The World in the Evening stellt insofern einen weiteren Schritt in Isherwoods literarischer Entwicklung des Themas der Homosexualität dar, als daß der Roman das erste Werk ist, in dem ein homosexueller Akt dargestellt wird. Anstatt die Initiation des körperlichen Verhältnisses zwischen Michael Drummond und Stephen Monk auf gegenseitiger Anziehungskraft und persönlicher Sympathie zu begründen, weicht Isherwood der Darstellung einer von beiden Charakteren vorangetriebenen Entwicklung ihrer Beziehung aus, indem er sie durch ein Situationskonstrukt ersetzt. Michael entlockt Stephen in einer waghalsigen Situation während einer gemeinsamen Kletterexpedition ein Versprechen:

'Oh, for God's sake, come down!'
 'What'll you give me if I do?'
 'What do you want?' I asked, humouring him as if he were a madman.
 'Will you give me anything I want?'
 'Anything I can - within reason.'
 'Do you swear that?'
 'All right. If you'll come down at once.'
 'You've promised, remember!' Michael was gleeful with triumph.³⁸⁰

Das Versprechen will Michael später in Form einer gemeinsamen Nacht einlösen. Stephen läßt sich nicht aus Zuneigung oder physischem Begehren, sondern aus einer gewissen Indifferenz heraus darauf ein: "Suddenly, I didn't care any more." Auch während des nur in Andeutungen beschriebenen Aktes

³⁷⁷*The World in the Evening*. S. 171.

³⁷⁸*The World in the Evening*. S. 172.

³⁷⁹*The World in the Evening*. S. 172.

³⁸⁰*The World in the Evening*. S. 215.

begegnet Stephen Michael nicht auf einer emotionalen Ebene. Beide bleiben isoliert voneinander ohne eine Gemeinsamkeit der Erfahrung. Stephens Darstellung spiegelt das Unpersönliche der Situation wider:

In the darkness I remember the adolescent, half-angry pleasure of wrestling with boys at school. And then, later, there was a going even further back, into the nursery sleep of childhood, with its teddybear, or of puppies or kittens in a basket, wanting only the warmth of anybody.³⁸¹

Alan Wilde interpretiert diese homosexuelle Begegnung als Offenbarung der Wahrheit, daß Stephen seine wahre Bedürfnisbefriedigung nur erreichen kann, indem er sich der Notwendigkeit des Reifungsprozesses verweigert und sich statt dessen in den Narzismus oder noch regressiver in die undifferenzierte Welt eines Kleinkindes rettet.³⁸² In jedem Fall verdeutlicht der Bewußtseinsinhalt Stephens, daß er hier eine Erfahrung macht, die er trotz der homosexuellen Handlungen nicht als primär sexuell erfährt. Er findet hier eine Möglichkeit zur Flucht vor der Verantwortung, die in ihrer Verhinderung von Intimität an den Epilog von *Prater Violet* erinnert. Diese sexuelle Handlung ermöglicht ihm, "to participate through the merging of anonymous bodies in the extinction of the self."³⁸³

Das innere Erleben Stephens bei seiner zweiten Begegnung mit Michael steht im Widerspruch zu der Indifferenz, die aus diesen Worten spricht. Dieses Mal ergreift er die Initiative und folgt damit seinem "shameless physical itch," den er vor sich selbst zuzugeben verzögert hatte und den er nun zu rationalisieren sucht.³⁸⁴ Isherwood gibt für diese Entwicklung in Stephens Erfahrung keine Begründung, die Veränderung der sexuellen Indifferenz dieser Erfahrung in Richtung einer deutlichen Begierde geschieht ohne eine Herleitung innerhalb des Textes. Isherwood arbeitet sich in diesem Roman an die Darstellung von Intimität in gleichgeschlechtlichen Beziehungen heran, aber es gelingt ihm noch nicht, ein Verhältnis dieser Art zwischen zwei Männern literarisch stringent zu konstruieren. Paul Piazza kritisiert Isherwoods Darstellung der Homosexualität als "squeamish" und "The treatment of the bed scenes is almost coy."³⁸⁵ Darin mag der Einfluß seiner Mutter

³⁸¹*The World in the Evening*. S. 216.

³⁸²Wilde. S. 106.

³⁸³Wilde. S. 107.

³⁸⁴*The World in the Evening*. S. 226.

³⁸⁵Piazza. S. 182.

Kathleen oder der gesellschaftlichen Meinung, die Kathleen repräsentiert, nachklingen, deren Verweigerung der Anerkennung der Gleichwertigkeit homosexueller Liebe Isherwood in *Christopher and His Kind* zitiert: "How could there be real sex without women?"³⁸⁶ In diesem Roman zeigt sich also bereits eine deutliche Trennung von Homosexualität als einer privaten Neigung einerseits und einer gesellschaftspolitischen Problematik andererseits. An dieser Unterscheidung gewinnt auch die literarische Behandlung des Themas durch Isherwood eine Kontur: Während er den Protagonisten Bob Wood und Charles Kennedy trotz ihrer symbolischen Aufladung als gegensätzliche gesellschaftspolitische Pole eine stringente Charakterisierung gewährt, bricht im Verhältnis zwischen Michael und Stephen immer wieder Isherwoods Unsicherheit über die literarische Darstellung des Themas im privaten, also im emotionalen und sexuellen Bereich hervor. Wie in den *Berlin Novels* flüchtet sich Isherwood in eine ironische Distanz, die, wie Paul Piazza anmerkt, beinahe slapstickhaft wirkt, wenn das Bett unter Stephens und Michaels Gewicht zusammenbricht und gleichzeitig die Kirchenglocken zu läuten beginnen.³⁸⁷ Dieses komödienhafte Element läßt sich jedoch auch textimmanent zum Teil durch Stephens unreife Sprunghaftigkeit und wissenschaftlich diagnostizierten sexuellen Infantilismus begründen.³⁸⁸

Die Gründe für Stephens Nichtakzeptanz seiner eigenen möglichen Homosexualität liegen nicht nur in der Tatsache, daß seine Neigungen eher heterosexueller Art sind, sondern sie basiert auch auf Überlegungen nichtsexueller Art, wie sich an zwei Textstellen belegen läßt. So zum Beispiel ist sich Elizabeth sicher, nicht von Stephen wegen Michael verlassen zu werden, als sie mit der Affäre konfrontiert wird, denn: "It is not a question of whether he loves you or not. [...] The reasons why Stephen wouldn't leave me for you - or anybody else - certainly aren't ones I can be proud of. They're actually quite humiliating"³⁸⁹ Daraus geht hervor, daß Stephen sich nicht aufgrund seiner sexuellen Ausrichtung für die Ehe entscheidet, sondern aufgrund seiner infantilen emotionalen Abhängigkeit von einer anderen Person. Auch als Stephen von Jane auf seine mögliche Homosexualität, die sie in ihm vermutet, angesprochen wird, begründet er seine Ablehnung nicht wie zu erwarten

³⁸⁶*Christopher and His Kind*. S. 39.

³⁸⁷Piazza. S. 182.

³⁸⁸*The World in the Evening*. S. 89. Dies stellt eine autobiographische Übertragung dar, denn Magnus Hirschfeld hat für Isherwood die gleiche Diagnose aufgestellt.

³⁸⁹*The World in the Evening*. S. 231.

wäre aus der Neigung, sondern allein aus gesellschaftlichen Überlegungen heraus: "It takes so much character - much more than I've got - to be a good one. And I can't stand the other kind."³⁹⁰ So arbeitet Isherwood heraus, welche gesellschaftlichen und persönlichen Umstände an der sexuellen Identitätsbildung des Protagonisten mitgewirkt haben: Die homosexuelle oder heterosexuelle Disposition des Individuums wirkt nicht nur im sexuellen, sondern auch im überindividuellen und nicht-sexuellen Bereich der Persönlichkeit, also in der gesellschaftlichen Identitätsbildung.

2. 4. *Down There on a Visit*

Der Roman *Down There on a Visit* wurde sowohl während seiner Entstehungsphase und als auch nach seiner Veröffentlichung freundlicher aufgenommen als der Vorgängerroman.³⁹¹ Auch Isherwood zeigt sich bei der Niederschrift zuversichtlicher: "I'm not worried that it is just drily competent like *The World in the Evening*. It does touch some sort of nerve, at moments anyhow."³⁹² Francis King hingegen nennt *Down There on a Visit* zwar "more satisfactory" als Isherwoods vorangegangenes Werk,³⁹³ kritisiert den Roman aber dennoch als "not an organic growth but a skilful assembly".³⁹⁴ Finney erkennt an einigen Zügen in *Down There on a Visit* eine Reaktion auf *The World in the Evening*, wie zum Beispiel die Paul-Episode, die als Gegengewicht zu der sentimental Darstellung von Religion in dem früheren Roman konzipiert ist.³⁹⁵ In Augustus Parr sieht Finney eine weniger übersteigerte Version von Sarah, und Stephens zentrale Rolle ist nun auf die Protagonisten Paul und Christopher aufgeteilt.

³⁹⁰*The World in the Evening*. S. 330.

³⁹¹vgl. hierzu einen Kommentar in den *Diaries*. S. 816.

³⁹²*Diaries*. S. 896.

³⁹³King. S. 16,

³⁹⁴King. S. 19.

³⁹⁵Finney. S. 245. Finney beurteilt viele der Passagen mit religiösem Thema zwar als insgesamt besser gelungen, aber dennoch sei die Behandlung von religiösen Aspekten, vor allem in den Gesprächen zwischen 'Christopher' und Paul, immer noch "somewhat embarrassing".

Im Aufbau folgt der Roman der Episodenstruktur von *Goodbye to Berlin*, wobei die Episoden durch einen autobiographischen *namesake narrator*, hier wieder mit dem Namen "Christopher Isherwood", miteinander verbunden werden. Die Zeitspanne, die er umfaßt, ist allerdings deutlich länger als in den anderen *namesake narrator*-Romanen, sie liegt zwischen den Jahren 1928 und 1953.

Der Roman stellt insofern einen wichtigen Schritt in Richtung der Entwicklung der autobiographischen Schreibweise dar, als daß der Erzähler aus einem neu gewonnenen Bewußtsein heraus eine Programmatik der Erzählperspektive formuliert: Er geht von einer großen Diskrepanz zwischen seinem jüngeren Selbst und seiner aktuellen Persönlichkeit aus, aufgrund derer er feststellt, sein jüngeres Selbst sei ihm so fremd wie eine separate Person. Das einzige, was ihn mit seinem jüngeren Selbst verbindet, ist die Kontinuität des Bewußtseins.³⁹⁶ Auf diese Weise kommt der Größe der Zeit und des darin erfolgenden Reifungsprozesses der Persönlichkeit eine besondere Bedeutung zu. Diese unterbrochene Perspektive auf die eigene Vergangenheit veranlaßt den Erzähler, die Einheit der Person als Illusion zu sehen, die er im folgenden aufsplittet. Damit erkennt er die Relativität und Kontextgebundenheit des Egos an. Hier spiegelt sich auch der Einfluß der vedantischen Philosophie wider: Vedanta geht von der Idee der essentiellen Nicht-Einheitlichkeit des Egos aus. So ist *Down There on a Visit* der erste Roman, in dem Isherwood die Technik der "double exposure"³⁹⁷ vornimmt, indem der Ich-Erzähler sein jüngeres Selbst Christopher in der Dritten Person beschreibt. In der Aufeinanderfolge der Episoden im Verlauf des Romans nähern sich der Protagonist in der ersten Person und der Erzähler durch die geringer werdende zeitliche Distanz an, bis sie wieder miteinander identifiziert werden können, oder bis "both seem to share the latter's vision (voiced in the opening pages of the book) of the relativity of the self."³⁹⁸ In diesem Prozeß der Annäherung, ergeben sich für den Autor jedoch wiederum Probleme, eine schlüssige Erzählperspektive aufrechtzuerhalten. Die Möglichkeit der zeitlich distanzierten und damit objektiveren Kommentierung geht mit der fortschreitenden Annäherung verloren. Auf dieses narrative Problem, das auch mit der autobiographischen Perspektive zusammenhängt, macht Stephen Spender in einem Brief an Christopher Isherwood aufmerksam: "At

³⁹⁶Vgl. hierzu auch das Kapitel über Autobiographie.

³⁹⁷Colin Wilson; "An Integrity Born of Hope." In *Twentieth Century Literature*. S. 327.

³⁹⁸Finney. S. 237.

every turn, the reader finds himself unable to separate the views and personality which are Isherwood from the view of life which is the novel."³⁹⁹

Down There on a Visit ist als eine Führung durch verschiedene Welten aufgebaut, die Dantes Inferno ähnelt.⁴⁰⁰ In jeder Episode ist der Protagonist ein "temporary visitor to Hell",⁴⁰¹ wobei die spezifische Art der Hölle wechselt. In jeder Episode ist die jeweilige Situation an eine oder mehrere Personen gebunden, die diesen Zustand, an dem der Erzähler nur temporär teilhat, zwar permanent, aber nicht ohne jede Aussicht auf Erlösung durchleben. Am Ende der jeweiligen Episoden verläßt "Christopher" die von ihm besuchte "Hölle" ohne moralische Verurteilung des Lebensweges der jeweiligen Protagonisten, aber er gewinnt mit jedem Male wieder die Erkenntnis "Their way is not for him".⁴⁰² Die Schauplätze der Höllen sind gesellschaftliche Räume. Wie Kay Ferres formuliert, ist das Thema dieses Romans die Frage der Rolle des sozialen Subjektes, denn "'Citizenship' here is used to imply both a public role as a sovereign subject participating in the process of society and politics, and a personal freedom and moral autonomy."⁴⁰³ Die Alternativen, die Isherwood als mögliche Positionen untersucht, sind alle, wenn auch in verschiedenem Maße, von einer desintegrativen Natur: Ferres nennt sie "expatrianism, exile, and foreignness."⁴⁰⁴ Jede Episode stellt in ihrer chronologischen Abfolge eine Stufe in "Christophers" persönlichem und moralischen Reifungsprozeß dar. Der Roman dramatisiert jedoch nicht den Zeitabschnitt, in dem "Christopher" und der Erzähler den Grad der Reife, aus dem heraus er spricht, endlich erreichen und damit wieder verschmelzen. Diese Reifung passiert zwischen Pauls Tod in *Down There on a Visit* und dem Zeitpunkt der Erzählung.⁴⁰⁵

In bezug auf das Thema der Homosexualität des Erzählers übt Isherwood in diesem ebenso wie in den anderen *namesake narrator* Romanen eine größere Zurückhaltung als bei anderen Protagonisten. In besonderem Maße ist davon die Partnerschaft zwischen Christopher und Waldemar in der "Am-

³⁹⁹aus der privaten Korrespondenz; zitiert nach Finney. S. 238.

⁴⁰⁰Isherwood äußert sich dementsprechend in einem Brief an Edward Upward. Vgl. Finney. S. 224.

⁴⁰¹King. S. 19.

⁴⁰²Finney. S. 238.

⁴⁰³Ferres. S. 87.

⁴⁰⁴Ferres. S. 87.

⁴⁰⁵dies beobachtet auch Schwerdt. S. 142.

brose“- Episode betroffen, die autobiographisch auf einem Aufenthalt Isherwoods mit seinem damaligen Freund Heinz in Griechenland basiert. Die Position des *namesake narrator* auf der Insel erinnert an *Goodbye to Berlin* und *Mr Norris Changes Trains*, wo der Erzähler sich ebenfalls nahezu uneteiligt in einem stark sexuell aufgeladenen Umfeld bewegt. Ähnlich, wie er sich in der Episode "On Reugen Island" bewundernd über Ottos Physis geäußert hat, erkennt der Erzähler Waldemars Attraktivität: "he was more sexually attractive than before."⁴⁰⁶ So deutlich ist er während seiner Beziehung zu Waldemar nie geworden, nun aber trifft er Waldemar erneut als Freund von Dorothy und damit als einen festen Bestandteil einer heterosexuellen Beziehung. In dieser neuen Konstellation läßt sich aus der Aussage über Waldemars Attraktivität keine Ambition des Erzählers mehr ableiten. Zuvor charakterisiert er sein Verhältnis zu Waldemar zwar als "intimate", relativiert es jedoch sofort wieder als eine Beziehung "which was typical of that period of my life. I knew at least a dozen young men in much the same way."⁴⁰⁷ Mit dieser Aussage nimmt er die Nachdrücklichkeit und die Exklusivität aus der Beziehung zu Waldemar und stellt sie in einen alltäglichen, unspezifischen Kontext. Auch an anderer Stelle nähert sich der Erzähler einer Preisgabe seiner Sexualität. So hält Maria, die Waldemar verführt hat, Christopher für Waldemars Freund:

Finally, Maria looked around at me - expecting no doubt to complete her triumph by detecting signs of jealousy. (For of course, being Maria, she takes it for granted that I am Waldemar's lover.)⁴⁰⁸

An dieser Stelle ist die Aussage, daß Waldemar Christophers Freund sei, durch die Ironie geschützt, mit der der Erzähler Maria beschreibt. So dient der Kommentar eher dazu, Maria selbst zu charakterisieren, anstelle eine Aussage über den Sachverhalt zuzulassen.

Auf diese Weise schafft Isherwood ein komplexes Geflecht von Andeutungen, Widerlegungen, ironischen Einstreuungen sowie subtilen doppelseitigen Charakterisierungen, die jedoch trotz ihrer Aussagekraft an dem Punkt verschwimmen, wenn sie die Homosexualität des *narrator* berühren. Die Zurückhaltung des Erzählers wird zusätzlich durch Strategemen unterstrichen.

⁴⁰⁶*Down There on a Visit*. S. 121.

⁴⁰⁷*Down There on a Visit*. S. 49.

⁴⁰⁸*Down There on a Visit*. S. 102.

Die Art der Maske-Signal-Funktion ist dieselbe wie in *Prater Violet*. Sie besteht in der Verwendung von Initialen bei gleichzeitiger Vermeidung von geschlechtsspezifischen Personalpronomina. Dies geschieht zum einen, wenn der Erzähler nach emotionalem Beistand sucht und dabei an "V." denkt,⁴⁰⁹ oder wenn er explizit einen Liebesakt darstellt, den er mit "G." oder mit "B." begangen hat.⁴¹⁰ Doch auch an diesen Stellen wirkt das Strategem literarisch plausibel, denn der Erzähler deckt seine Verwendung von Personalpronomina durch die Anmerkung, er zitiere nun aus seinen Tagebüchern. Demnach drücken die Kürzel eine gewisse Familiarität aus, die den Stil eines Tagebuchs prägt. Im Zuge dessen bezeichnet er an einer Stelle auch Waldemar als "W.", wobei der Kontext keine sexuelle Verwicklung beinhaltet und die Initiale eindeutig zu entziffern ist. Im anderen Fall kürzt er E. M. Forsters Namen mit "E.M." ab, was für den Leser nur durch textexterne Belege zu dechiffrieren ist. Aber auch hier ist keine Sexualität involviert, und der Autor benutzt das Personalpronomen *he*.⁴¹¹ Durch diese Parallelen in nichtsexuellen Zusammenhängen relativiert der Autor die Signalfunktion der Initialen. Isherwood bedient sich zudem einer weiteren Technik, die homosexuelle Implikation des Romans zu verschlüsseln. Wie in der Episode "On Reugen Island" in *Goodbye to Berlin* überträgt er die autobiographische homosexuelle Erfahrung auf einen anderen Charakter. In der "Waldemar"-Episode fiktionalisiert Isherwood seine Reise nach England in Begleitung seines damaligen Freundes Heinz. Die Probleme mit den Einreiseformalitäten sowie die Reaktion der Familie werden in dieser Episode literarisch verarbeitet. An die Stelle Isherwoods in der biographischen Realität tritt die fiktive Engländerin Dorothy, die nun Waldemar nach England mitnimmt. Der Erzähler trifft das Paar zufällig auf der Überfahrt sowie später in London. Seine Funktion beschränkt sich auf die Rolle des Zuhörers und der Reflektionsfläche. Seine Beteiligung im Gespräch beschränkt sich auf Einwürfe und Fragen, die Dorothy ihr Verhältnis zu Waldemar aufrollen lassen.

In der ersten Episode "Mr. Lancaster" ist das jüngere Selbst des Erzählers dreiundzwanzig Jahre alt. Obwohl zum Zeitpunkt des Geschehens in Alter und Lebenssituation weit voneinander entfernt, sieht der Erzähler in der Person Mr. Lancasters eine mögliche Zukunftsvision für dich selbst. Er projiziert sich allerdings nicht so sehr in die gesellschaftliche Position Mr. Lan-

⁴⁰⁹*Down There on a Visit*. S. 131f.

⁴¹⁰*Down There on a Visit*. S. 132 bzw. S. 147.

⁴¹¹*Down There on a Visit*. S. 146 und 148.

casters, obwohl er auch die verachtet. Vielmehr identifiziert Christopher sich negativ mit Mr. Lancasters selbstgewählter Abschottung gegen äußere Vorgänge und Impulse. Mr. Lancasters Charakter weist nahezu autistische Zügen auf, die seine Teilnahme an der Welt verhindern und die schließlich zu seinem Freitod geführt haben. Seine Einladung Christophers nach Bremen stellt für ihn den letzten halbherzigen Versuch dar, den Kontakt mit der Außenwelt wieder herzustellen. Der Besuch hat nicht den gewünschten Erfolg, da er zuvor zu lange in der inneren Abgeschlossenheit gelebt hat, "inside his own sounding box, listening to his own reverberations, his epic song of himself."⁴¹² Christophers geistige Haltung zu diesem Zeitpunkt trägt Züge, die in ihrer Weiterführung über längere Zeit zu dem gleichen Ergebnis führen würden. Auch Christopher benutzt an mehreren Stellen den Begriff 'epic', wenn er von seiner Konstruktion seiner Reise spricht, wie in "He was not a character I would have chosen for my epic".⁴¹³ Die Verwandtschaft der geistigen Verfassung wird vor allem an Christophers Haltung gegenüber Mr. Lancaster selbst deutlich. Er fühlt sich von Mr. Lancaster und dem, was dieser repräsentiert, in seiner adoleszenten Verweigerungshaltung sehr stark abgestoßen. Ferres merkt hierzu an, daß Isherwoods Gebrauch des Coriolanus-Mythos in Form des Schiffsnamens das Gewicht anzeige, das Rebellion und Nonkonformität für den Protagonisten haben.⁴¹⁴ So faßt Christopher den Entschluß, Mr. Lancaster als Material für einen zukünftigen Roman zu betrachten und als solchen quasi-wissenschaftlich zu studieren. Dieses Vorhaben stellt sich jedoch als Selbsttäuschung heraus, denn das Interesse Christophers richtet sich nicht auf Mr. Lancasters Person, sondern dient lediglich der Konfirmation seiner vorauseilenden Urteile. Aus diesem Grunde wertet Christopher das 'Material' nur im Hinblick darauf aus, ob es als Beweis für Mr. Lancasters Verschrobenheit taugt. Der Fund des von Mr. Lancaster verfaßten Gedichtes zeigt zudem, wie begrenzt Christophers Fähigkeit zu einer Urteilsbildung ist, wenn er sein Material nicht nur nach seinen Vorgaben sammelt, sondern auch dahingehend uminterpretiert. Der Erzähler faßt im Rückblick zusammen "my cruelty to Mr. Lancaster was in my lack of curiosity. My would-be scientific study of him was altogether unscientific, because I was sure in advance of what I was going to find - which no scientist should be."⁴¹⁵

⁴¹²*Down There on a Visit*. S. 46.

⁴¹³*Down There on a Visit*. S. 9.

⁴¹⁴Ferres. S. 88.

⁴¹⁵*Down There on a Visit*. S. 34.

Die Begrenzung des Blickwinkels, die daraus spricht, ist eine Reflektion auf die obstinate Haltung, die die Protagonisten der Romane der Londoner Zeit gegenüber der älteren Generation und *The Others* gezeigt haben. Aber nicht nur Christopher, sondern auch Mr. Lancaster teilt den Hang zur Vorverurteilung, wobei auch seine Voraussagen zumeist pessimistischer Natur sind. Während Mr. Lancaster in diesem Zustand verharnt und sich so mehr und mehr vom Leben entfernt, bis er durch einen Selbstmord seine Kapitulation anzeigt, ist Christopher der Ausbruch aus diesem Kreis gelungen. Darin zeigt sich ein Teil seines Reifungsprozesses, der damit beginnt, sich von der selbstkonstruierten und perpetuierten antagonistischen Haltung gegenüber der Elterngeneration zu lösen. Mit dieser Episode verlagert Isherwood das Problem der adoleszenten Verweigerung aus seinem strikt familienbezogenen Rahmen heraus in einen, der eher auf die Gesellschaft als ganze abzielt.

In der nächsten Episode "Ambrose" hat sich Christopher von der Gesellschaft entfernt, gegen die er sich in "Mr. Lancaster" aufgelehnt hat. Er lebt nun in einer homosozialen Umgebung, die die Regeln aller tradierten gesellschaftlichen Umgangsformen sprengt. Insofern ist dies die komplementäre Situation zu der Welt Mr. Lancasters. Ambrose versucht dasselbe homosoziale Utopia, das der Baron Kuno von Pregnitz in seiner Phantasie bereits ausgearbeitet hatte, auf einer Insel zu verwirklichen. Nachdem er in Griechenland einen geeigneten Ort gefunden hat und ihn mit jungen griechischen Arbeitern sowie einigen deutschen und englischen Gästen bevölkert hat, muß er feststellen, daß sich die Vorstellung seines Paradieses nicht erfüllt und die Gemeinschaft nicht auf ihrem anarchischen Fundament funktioniert. Dies wird auch versinnbildlicht durch die Unmöglichkeit, auf der Insel ein Haus, klassisches Symbol für den Aufbau einer Identität, zu bauen. So stellt sich der Traum des Barons von Pregnitz in seiner Realisierung als "nightmarish reality [...] a perverse monastery"⁴¹⁶ heraus.

Analog zu der Erkenntnis in *Mr Norris Changes Trains* stellt Christopher auch in dieser Episode fest, daß diese anarchische Lebensform für ihn keine Alternative darstellt. Die Antwort auf die in seinen Augen untragbare englische Gesellschaft ist nicht die Regellosigkeit, Promiskuität und Asozialität, die auf der griechischen Insel gelebt wird. Vor dem Hintergrund von Am-

⁴¹⁶Piazza. S. 183.

brotes separatistischen Modells homosexueller versus heterosexueller Identität stellt das Leben auf der Insel eher ein "dystopia, founded on hurt and rejection" dar.⁴¹⁷ Alle Bewohner der Insel bleiben trotz ihres täglichen intensiven Umganges ohne echte Verbindung untereinander. Sie sind nicht fähig, ihre individuellen Vorstellungen und Interessen soweit miteinander abzugleichen, daß eine gewisse Konstanz und Ordnung entstehen kann. Die sozialen Interaktionen zwischen den Bewohnern können vor diesem Hintergrund in zwei Bereiche eingeteilt werden. Die griechischen Haushaltshilfen und Bauarbeiter handeln nach ihren spontanen, aber zumeist destruktiven Impulsen, die ihren Umgang asozial werden lassen: "The boys are swinishly dirty, inhumanly destructive and altogether on the side of the forces of disorder."⁴¹⁸ Das Verhalten der Engländer Ambrose, Geoffrey und Christopher hingegen ist von Kalkül und unterdrückten Aversionen geprägt, was sich zumeist in heftigen Auseinandersetzungen niederschlägt. So versucht Geoffrey einen griechischen Arbeiter durch mehrere Pistolenschüsse zu töten, als ihn das Gerücht erreicht, dieser habe das zum Essen servierte Huhn zuvor vergewaltigt.

Ambrose ist in dieser Episode nicht der einzige Charakter, der homosexuelle Handlungen vornimmt, aber der einzige, der uncamoufliert als ausschließlich homosexuell bezeichnet werden kann. An ihm entwickelt Isherwood das Thema des Homosexuellen in der sozialen Gemeinschaft weiter, das er in *The World in the Evening* begonnen hat. Während im letzteren Roman das Thema in verschiedene Aspekte unterteilt an drei Protagonisten verdeutlicht wird, unternimmt Isherwood hier eine andere Setzung des Schwerpunktes. Der Charakter Ambrose vereinigt in diesem Roman sowohl die gesellschaftliche als auch die private Implikation der Homosexualität auf sich. In gesellschaftlicher Hinsicht nimmt Ambrose weder die Position des *High Camp* von Charles Kennedy ein noch den kämpferischen oppositionellen Geist Bob Woods. Statt dessen hat er mit der Gesellschaft abgeschlossen und somit jegliche Übernahme einer Rolle innerhalb dieses Systems abgelehnt. Aus diesem Grunde bezeichnet er sich nicht mehr als einen Teil seiner Herkunftsgesellschaft: "I'm dead as far as England and everybody in it is concerned."

⁴¹⁷Ferres. S. 96.

⁴¹⁸*Down There on a Visit*. S. 88.

Dennoch hat Ambrose etwas aus diesem England mitgenommen. Er hatte an der Universität in Cambridge die Verwüstung seiner Wohnräume durch einige Mitstudenten zum Anlaß genommen, den Beschluß zu fassen, England für immer den Rücken zu kehren. Einer dieser Studenten hat ihm am nächsten Tag jedoch eine Entschuldigung und einen Geldbetrag angeboten, die Ambrose ausgeschlagen hat. Auf der Insel reagiert Ambrose mit der Frage "What's Geoffrey been telling you?"⁴¹⁹ zunächst ungerechtfertigt heftig, als er von Christopher, der von diesem Vorfall noch nichts wußte, auf seine Zeit in Cambridge angesprochen wurde. Später setzt Christopher an, Ambrose nach dem jungen Mann zu fragen, der die Entschuldigung angeboten hatte, doch Christopher realisiert, daß Ambrose seine Frage nie beantworten würde.⁴²⁰ Daraus geht hervor, daß Geoffrey möglicherweise derjenige Student aus Cambridge ist, der sich entschuldigt hat. Wenn nun Geoffrey der letzte Teil ist, den Ambrose aus seinem denunzierten England bewahrt hat, so ist das 'Kidnapping' Geoffreys durch Maria von symbolischer Bedeutung: Auch wenn Ambrose England den Rücken gekehrt hat, so ist er dennoch in dieser Gesellschaft *in nuce* auf der Insel von ihr verraten worden, indem die Gesellschaft, personifiziert durch Maria, ihm willentlich den letzten Beistand entzogen hat. Auf diese Weise gehen Ambroses freiwilliger Rückzug und der Verstoß durch die Gesellschaft Hand in Hand. So ist laut Lisa M. Schwerdt ein großer Teil der Handlung in der "Ambrose"-Episode so kalkuliert, daß sie die Homosexualität verteidigen und gleichzeitig die dem Leben eines Vagabunden inhärente Traurigkeit offenlegen soll.⁴²¹

Des weiteren hat der Erzähler in dieser Episode eine gewisse Politisierung des Bewußtseins erfahren, die ihm eine zentrale Tatsache über sich selbst verdeutlicht hat: Er wird der ständige Außenseiter bleiben, denn er vermeidet jede unmittelbare Beteiligung an der Politik in einer hochpolitischen Zeit. Politik muß hier nicht nur im staatlich-parteilichen Zusammenhang verstanden werden, sondern auch im weitesten Sinne gesellschaftspolitischen. Obwohl er zum Teil starke Affekte hat, die er in Organisationen oder in einer Partei produktiv nutzen könnte, vermeidet er ein echtes Engagement. Christopher gesteht sich nun ein, daß er nie "seriously involved, never been a real partisan; only an excited spectator" gewesen sei.⁴²² So findet sich

⁴¹⁹*Down There on a Visit*. S. 92.

⁴²⁰*Down There on a Visit*. S. 109.

⁴²¹Schwerdt. S. 147.

⁴²²*Down There on a Visit*. S. 55.

Christopher zum Zeitpunkt seiner späten Abreise von St. Gregory in dem Dilemma, daß ihm weder seine Herkunftsgesellschaft noch deren manifestiertes Gegenteil die Grundlage für einen Lebensentwurf bieten kann. Die Einsicht, die er aus den Erfahrungen der ersten beiden Episoden gewonnen hat, beschreibt er als ein Gefühl der eigenen sozialen und individuellen Wurzellosigkeit, die das Resultat einer nicht erfolgreichen sozialen Identität ist:

And so very often, at a loud party or while listening to bad news on the wireless or on waking up to find myself in bed with someone I scarcely knew, I would think of Ambrose out there alone. He was right, I would say to myself; I didn't belong on his island.
But now I knew that I didn't belong here, either.
Or anywhere.⁴²³

In der "Ambrose"-Episode werden zudem Mechanismen von gesellschaftlichen Prozessen deutlich, die eine objektivere Wahrnehmung des Erzählers andeuten. Als Ambroses exklusiv homosoziale Insel von der Engländerin Maria buchstäblich heimgesucht wird, die zudem Geoffrey entführt, zeigt sich die Ordnung von gesellschaftlichen Machtverhältnissen nach dem Prinzip des *Willens*. So liegt Marias Macht nicht in einem zufälligen Zusammentreffen von kontextgebundenen Umständen, sondern darin, daß sie weiß, was sie will: "Her power consists in this, that she knows what she wants, at any given moment, much more definitely than we know what we want. So we let her take over."⁴²⁴ Auf diese Weise ähnelt sie den Mutterfiguren aus den frühen Romanen Isherwoods, die ihre Stärke ebenfalls daraus beziehen, daß sie den Satz von Werten der Gesellschaft übernommen haben und die die gesamten gesellschaftlichen Institutionen wie der Kirche und der Ehe in Kongruenz mit ihren eigenen Werten wissen.

Nicht nur Marias, sondern auch die Macht Ambroses beruht auf Willenskraft. Er hat die Insel nach seinen Vorstellungen mit einer Gesellschaft bevölkert: "In a sense, this place is merely the projection of his will."⁴²⁵ Die Ordnung, die diese Gemeinschaft einnimmt, ist an sich wieder rollengebunden, denn Ambrose hat allen Anwesenden Rollen zugeordnet, die von praktischen Notwendigkeiten wie Kochen bis hin zu einer ideellen Funktionen

⁴²³*Down There on a Visit*. S. 113.

⁴²⁴*Down There on a Visit*. S. 100.

⁴²⁵*Down There on a Visit*. S. 76.

wie Christopher Niederschrift seines Romans reichen. Ambrose selbst nimmt eine Stellung zwischen Präsident und Priester ein.⁴²⁶ Die umgebende Welt tritt hinter dieser Gesellschaft zurück. Diese erhält eine Eigendynamik und ein eigenes Wertesystem, das das bereits bestehende relativiert und sich auf diejenigen auswirkt, die mit ihm konfrontiert werden:

We never take a newspaper on the island. Ambrose goes on talking about anarchism, fascism, communism etc., but he uses the words only in reference to his world, not to the one outside. And now I am beginning to believe more and more in Ambrose's world.⁴²⁷

Der Unterschied zwischen Marias überlegenem und Ambroses unterlegenem Willen liegt in dem Grad ihrer Überzeugung. Während es für Maria keine Zweifel über die Welt- und Wertordnung gibt, hat Ambrose eine tiefgründigere Erfahrung des isolierten Individuums in einer Gesellschaft gemacht, die seine Lebensvorstellung nicht mitträgt. Die Substanz seiner Welterfahrung, wie sie sich dem Erzähler zum Zeitpunkt der Erzählung darstellt, basiert auf dem Zusammenspiel von drei Teilen. Für Ambrose gibt es erstens kein definitives System von Werten und Vorstellungen. Zwar verrät seine Phantasie, eine homosexuelle Gesellschaft aufzubauen, in der Heterosexuelle stigmatisiert werden und Frauen in "breeding farms" untergebracht werden, seinen versteckten Wunsch, eine durch ihre Komplementarität zur englischen Gesellschaft negativ orientierte Ordnung zu schaffen.⁴²⁸ Für ihn ist die existierende Welt jedoch in eine willkürliche, undurchdringliche Ansammlung von Widersprüchen zerfallen, wie deutlich wird, die sich in Äußerungen wie "Only, you know, lovey, things never do quite make sense. Not really" ausdrückt.⁴²⁹ Zweitens ist der Erzähler zutiefst irritiert über die Konsequenz von Ambroses Indifferenz gegenüber anderen Personen. Als Christopher sich als letzter Engländer entschließt, die Insel zu verlassen und somit Ambrose allein mit den griechischen Bauarbeitern zurückzulassen, erkennt er das ganze Ausmaß von Ambroses Gleichgültigkeit: "His indifference shocked me out of my self-control."⁴³⁰ Die dritte Eigenschaft, die an Ambrose hervorsteicht, ist seine extreme Einsamkeit. Der Erzähler stellt sein eigenes natürliches Bedürfnis nach Gemeinschaft "Crazy as it sounds, I believe I needed to

⁴²⁶ *Down There on a Visit*. S. 76.

⁴²⁷ *Down There on a Visit*. S. 80

⁴²⁸ Summers. *Literary Heritage*. S. 390.

⁴²⁹ *Down There on a Visit*. S. 109.

⁴³⁰ *Down There on a Visit*. S. 112.

reassure myself *that I wasn't alone*"⁴³¹ neben die Absolutheit, mit der Ambrose für sich die Tatsache seiner Einsamkeit angenommen hat: "But one's always alone, ducky. Surely you know that."⁴³² Diese Einsamkeit ist der letzte Eindruck, der von Ambrose bleibt, denn der letzte Bezug in diesem Kapitel, als Christopher bei seiner Überfahrt zum Festland zurückblickt, schließt mit den Worten "Imagine - someone actually lives there - alone, in the midst of the wilderness!"⁴³³ Diese drei untereinander zusammenhängenden Charaktereigenschaften sind in gewisser Hinsicht für Ambrose eine Quelle der Stärke, weil sie ihm ein von der repressiven Gesellschaft relativ unabhängiges Leben ermöglichen. Der folgenreiche Einbruch Marias in seine Welt zeigt jedoch seine letztendliche Unterlegenheit gegenüber der Macht der Gesellschaft. Somit erweist sich Ambroses extreme Unabhängigkeit trotz der immensen Kraft, die er als Individuum investiert hat, um sie zu erreichen, immer noch als die schwächere Seite.

Mit dem Willen als Paradigma für gesellschaftliche und individuelle Normierung und Gegennormierung arbeitet Isherwood erstmals ein Prinzip aus, das die Mechanismen von Gesellschaft und Opposition auf einer abstrahierten Ebene betrachtet. So hat Isherwood die gemeinsame Wurzel gefunden, aus der sowohl die Gesellschaft als auch das protestierende Individuum ihre Kraft beziehen. Gleichzeitig stellt die Intensität des Willens eine Maßskala dar, anhand derer sich der Erfolg oder Mißerfolg der gesellschaftlichen Normierung oder der Protestaktionen miteinander in Beziehung bringen und vergleichen lassen. Dies bezeichnet einen weiteren Schritt in die Richtung der Einmündung der oppositionellen Homosexualität in eine reife Minderheitenkritik, die Isherwood in seinem nächsten Roman *A Single Man* präsentiert.

Der Protagonist der "Waldemar" Episode resümiert diese Beobachtung in der "Ambrose" Episode. Er selbst hat zwischen den frühen und dieser späten Episode einen wichtigen Schritt in seiner Entwicklung gemacht, indem er sein Konzept des *Test* überwunden hat. Er hat seine Fähigkeit bewiesen, das Spiel von *The Others* mitzuspielen, indem er seine defensive, abwehrende Haltung kurzfristig in eine aggressive verwandelt hat: "I've accepted their challenge, I've played their game and I've won, even according to their own rules." Auf

⁴³¹*Down There on a Visit*. S. 108.

⁴³²*Down There on a Visit*. S. 112.

⁴³³*Down There on a Visit*. S. 113.

welche Weise Christopher dies gelungen ist, wird nicht dramatisiert. Der Sieg über sich selbst, den der *Test* darstellt, beendet für Christopher die Zeit der neurotischen adoleszenten Verweigerung. Ein Anzeichen für die Relevanz des Entwicklungsschrittes ist die Aufgabe der doppelten Perspektive durch Erzähler und jüngeres Selbst. Die beiden letzten Episoden werden nur durch den Ich-Erzähler entwickelt. Wenn sich nach Erikson an diesen Reifungsschritt aus der negativen Identität heraus eine Akzeptanz gesellschaftlicher Werte anschließt, die in die Übernahme einer sozialen Rolle mündet, dann ist der Fortbestand der Isolation Christophers eine von der Norm abweichende Verweigerung. So wiederholt er am Anfang dieser Episode und vor diesem durch das Bestehen des *Test* erweiterten Hintergrund die Frage, die sich ihm auch am Ende der vorangegangenen Episode gestellt hat: "But now - what next?"⁴³⁴

Der Christopher der dritten Episode unterscheidet sich von seinen beiden Vorgängern vor allem durch einen Zuwachs an emotionaler Distanz zu seiner Umwelt: "I don't want to be loved or understood. I don't want anybody's sympathy."⁴³⁵ Die Distanz drückt sich vor allem durch einen Zuwachs an abstrakter und klassifizierender Betrachtung aus, seine Kommentare sind schärfer und zugleich leidenschaftsloser. Er sieht und beurteilt nun auch seine eigene Außenwirkung so, wie sie sich einem Außenstehenden präsentiert, und er berechnet bewußter als zuvor sein Auftreten, um einen bestimmten Eindruck in seiner Umgebung hervorzurufen. Zudem ist seine Kritik der Politik und Gesellschaft gereift, indem sich sein Konflikt mit der englischen Gesellschaft nicht mehr allein am individuellen Generationenkonflikt entflammt, sondern durch die Theorien des Marxismus und des Kommunismus theoretisch aufgeladen wird. Die gesellschaftspolitischen Einflüsse dieser Zeit werden anhand dreier Charaktere verdeutlicht. Dorothy trägt viele autobiographische Züge aus der Zeit von Isherwoods eigenem "worker worship"⁴³⁶. Durch ihr politisches Negativbeispiel erfährt der Protagonist, daß der überenthusiastische *parlour socialism* nicht geeignet ist, die Normativität der Gesellschaft aufzubrechen. Indem sie den Kommunismus verbindlich machen will, befürwortet Dorothy eine neue Art der Konformität, die den Protagonisten in ihren Mechanismen an die abgelehnte englische Gesellschaft erinnert. So begegnet Christopher Dorothy "grimly

⁴³⁴Down There on a Visit. S. 116.

⁴³⁵Down There on a Visit. S. 141.

⁴³⁶Down There on a Visit. S. 119.

doctrinaire"⁴³⁷ Worten mit der Distanz, die Isherwood für sich erst später durch den Pazifismus entdeckt hat, der sich durch sein non-involvement über beide totalitären Systeme seiner Zeit, den Faschismus und den Kommunismus, hinwegsetzt.

Die Charaktere Waldemar und E.M. verkörpern zwei weitere politische bzw. gesellschaftspolitische Positionen. Waldemar fungiert als Beispiel für die Unfähigkeit zu einer eigenen Urteilsbildung und zu der Konsequenz, aufgrund dieser zu handeln. Bereits in der "Ambrose" Episode wird seine Indoktrinierung durch die Nazipropaganda deutlich, obwohl Waldemar sich selbst als Genossen bezeichnet. Die 'Waldemar' Episode endet mit Waldemars Abreise nach Berlin, die eine Aufgabe gegenüber der Wirkung der Propaganda bedeutet: "I'm German, and home is home."⁴³⁸ Er ist der Stellvertreter für die 'breite Masse', die aufgrund ihrer Indifferenz die Massenbewegung des Nazismus erst möglich gemacht hat. Demgegenüber steht E.M. der für den Protagonisten in diesem Roman eine der wenigen unbedingten Identifikationsfiguren darstellt: "My England is E.M.; the antiheroic hero".⁴³⁹ Die Leistung E.M.s besteht in seinem Mut, so zu leben, als ob er 'unsterblich' wäre, wie Christopher sagt, und der dabei ebenso unsicher und ängstlich in die Zukunft blickt wie alle anderen, allerdings ohne den Eindruck erwecken zu wollen, es nicht zu tun. Sein distinguierendes Moment ist damit die Ehrlichkeit, sich so zu geben, wie seine menschliche Kondition es ihm vorgibt, während alle anderen Rollen und Attitüden übernehmen, um sich zu schützen. In Christophers Augen ist er mit seinen Büchern das einzige, was es wert ist, vor Hitler gerettet zu werden. Die moralische Lehre, die Christopher am Ende der Episode gelernt hat, ist die, daß es für ihn in England keine Zukunft geben wird, denn "it's the *English* authority that I dread."⁴⁴⁰ Somit konsolidiert sich sein Entschluß, diesen ungeliebten politischen und gesellschaftlichen Verflechtungen den Rücken zu kehren und in die USA zu gehen.

Die letzte Episode "Paul" umspannt einen Zeitraum von dreizehn Jahren, in denen sich der Erzähler in Los Angeles niedergelassen hat und sich Vedanta zugewandt hat. In diesem Abschnitt von *Down There on a Visit* findet sich

⁴³⁷*Down There on a Visit*. S. 118.

⁴³⁸*Down There on a Visit*. S. 155.

⁴³⁹*Down There on a Visit*. S. 134. Die Initialen stehen für E.M. Forster, mit dem Isherwood freundschaftlich verbunden war.

⁴⁴⁰*Down There on a Visit*. S. 144.

die erste explizite Diskussion von Vedanta in Isherwoods Werk. Gleichzeitig ist dies der erste Roman, in dem der autobiographische *namesake narrator* oder Protagonist überhaupt eine Religion als seine akzeptiert. Der Erzähler der "Paul"-Episode weist zwar noch eine oppositionelle Haltung gegen die Verzerrung der Essenz von religiöser Betätigung durch kirchliche Institutionen auf. Er hat jedoch den Schritt gewagt, vor dem seine Vorgänger auch in den visionären Augenblicken immer zurückgeschreckt sind, indem er die Existenz einer übergeordneten Instanz mit ihren Implikationen für die spirituelle Betätigung des Individuums für sich anerkennt. Der Prozeß der Konversion selbst wird nicht thematisiert, dies geschieht erst 18 Jahre später in Isherwoods letztem Werk *My Guru and His Disciple*.

Die vedantische Philosophie strukturiert zum Zeitpunkt der Erzählung im Jahre 1940, also nur kurze Zeit nach dem Ende der vorangegangenen Episode, bereits maßgeblich die Welterfahrung des Erzählers. Er unterscheidet nun bewußt zwischen Maya, also den weltlichen Erscheinungen und Bindungen, und der Erkenntnis der überindividuellen Existenz eines Gottes, die dem Glaubenden gewisse Verpflichtungen auferlegt. Obwohl Christopher teilweise noch sein Verhalten daraufhin reguliert, welche Außenwirkung er zu erzielen beabsichtigt, hat er dennoch aufgrund seiner religiösen Betätigung eine neue Unabhängigkeit hinzugewonnen: "Now, at last- I tell myself - I'm playing my game, not the game of The Others."⁴⁴¹ Diese Wirkung wird unterstützt durch die Tatsache, daß er sich durch die räumliche Entfernung aus seiner Herkunftsgesellschaft entfernt hat und in den USA nicht mehr in das englische System von The Others eingebunden ist: "The American Others existed for Americans; but they had no relation to me. They weren't even my enemies."⁴⁴² Nach der Befreiung aus dem Antagonismus stellt er fest, daß er gezwungen ist, die Negatividentifikation durch positive Werte zu ersetzen. So zieht sich Christopher eher auf die private Welt zurück, zu der auch die des spirituellen Fortschritts gehört. Seine Gegenspieler in dieser Episode bestehen zu einem geringeren Teil aus der hedonistischen, intellektuell begrenzten Gesellschaft des Jet Sets Hollywoods, sowie vor allem in dem Charakter Paul, der ihm als der ehemals "most expensive male prostitute in the world" vorgestellt wird.⁴⁴³

⁴⁴¹Down There on a Visit. S. 168.

⁴⁴²Down There on a Visit. S. 195.

⁴⁴³Down There on a Visit. S. 161.

Zwischen Paul und Christopher entwickelt sich ein enges, aber nicht sexuelles Verhältnis, als Paul wie zuvor Christopher zu Vedanta konvertiert, denn "they have both been searching for something that will explain the awareness of separateness in their lives."⁴⁴⁴ Pauls Auseinandersetzung mit der Religion ist aufgrund seiner energetischen Natur wesentlich intensiver als Christophers. Dennoch zieht er sich zweifelnd wieder davon zurück. Statt dessen sucht er durch den Genuß von Opium alternative spirituelle Einblicke zu gewinnen, bis er an einem frühen Herzversagen in Paris stirbt.

Der Erzähler begründet seine Konversion nicht; er hat bereits vor Einsetzen des erzählten Zeitabschnitts die alltagsbildenden Praktiken akzeptiert und kämpft mit einem Wissenskonflikt wegen seiner nicht vollständigen Hingabe, die in sein Mönchtum münden würde. Erst Paul, laut Ferres in diesem Roman der endgültige Coriolanus,⁴⁴⁵ stellt mit seiner Intensität des Erlebens und seiner Fähigkeit zu spiritueller Einsicht die Lehren und Praktiken dieses Glaubens auf die Probe. Er geht dabei mit einer Konsequenz vor, vor der Christopher zurückschreckt, die ihn jedoch in seiner Wahl des Wegs der geringeren Intensität bestärkt, denn Pauls kontinuierliche Suche endet mit dessen indirektem Selbstmord durch die Rauschmittel. Dennoch wird durch Ronny in einem Brief an den Erzähler angedeutet, daß Pauls Weg zu einem beträchtlichen spirituellen Erfolg geführt hat, denn Paul hat sich "such an air of *authority* [...] as if he actually *knew* something" angeeignet.⁴⁴⁶ So lernt Christopher, eine im Vergleich zu Paul geringere Intensität der Auseinandersetzung zu praktizieren, mit dem Ziel, seine Fähigkeit zu leben zu erhalten. Von Paul erfährt der Erzähler jedoch eben in diesem Zusammenhang eine profunde Kritik, die seine gesamte Persönlichkeit betrifft:

You're exactly like a tourist who thinks he can take in the whole of Rome in one day. You know, you know, you really *are* a tourist, to your bones. I bet you're always sending post cards with "Down here on a visit" on them. [...] It's absolutely no use fooling around with this, unless you really want to know what's *inside* of it, what it's all *about*. And to do that, you have to let yourself get hooked. Deliberately.⁴⁴⁷

⁴⁴⁴Schwerdt. S. 156.

⁴⁴⁵Ferres. S. 99.

⁴⁴⁶*Down There on a Visit*. S. 271f.

⁴⁴⁷*Down There on a Visit*. S. 269f.

Das zentrale Thema dieses Romans ist, wie aus der Besprechung der Einzel-episoden hervorgegangen ist, wieder das Individuum im Wechselspiel mit der Gesellschaft. Die letztere wird in vier Segmente aufgeteilt, die der Erzähler in jeweils einer Episode untersucht. Das Gewicht liegt dabei auf dem Reifungsprozeß des Individuums, wenn es sich in verschiedenen gesellschaftlichen Zusammenhängen bewegt. Die Reifung besteht in der Ordnung des komplexen Zusammenwirkens von Oppositionsgeist, Entfremdung, politischer Krisensituation und spiritueller-geistiger Entwicklung. So hat für "Christopher Isherwood" eine Reifung stattgefunden, ohne daß diese soweit abgeschlossen werden konnte, daß er eine zufriedenstellende gesellschaftliche Rolle übernehmen konnte. Er verweigert noch am Ende der letzten Episode genau wie auf den ersten Seiten den Aufbau einer verbindlichen sozialen Gemeinschaft: "I utterly refused to have a family. I was determined not to be anybody's uncle."⁴⁴⁸ Die in diesem Roman besonders im Vordergrund stehende Komplementarität, um nicht zu sagen Unvereinbarkeit, von Individuum und Gesellschaft zeigt sich besonders deutlich in der ursprünglichen Wahl des Titels. Isherwood plante zunächst, *Down There on a Visit* nach seinem adoleszenten Gegenbild *The Others* zu benennen. Später war "The Enemy" als Titel vorgesehen oder, als bereits ein Buch mit diesem Titel erschienen ist, "In the Presence of the Enemy" und "In the Face of the Enemy".⁴⁴⁹

2. 5. *A Single Man*

A Single Man (1964) gehört nach *Goodbye to Berlin* zu Isherwoods bekanntesten Werken. 'Zugleich ist dieser Roman das erste Werk, das von der US-amerikanischen Literaturwissenschaft, wenn auch nachträglich, als zu ihrem Bereich gehörig akzeptiert worden ist, und das in amerikanischen Literaturgeschichten des 20. Jahrhunderts besprochen wird. Isherwood wurde zu dieser Zeit bereits seit längerem als eine etablierte, wenn auch nicht besonders hervorstechende Persönlichkeit im literarischen *mainstream* der USA angesehen. Noch heute wird *A Single Man* außerdem oft im Kanon "homosexueller" Literatur aufgeführt. Zu der Zeit seiner Publikation hingegen war

⁴⁴⁸*Down There on a Visit*. S. 265.

⁴⁴⁹vgl. *Diaries*. S. 895f und S. 900.

das Werk weniger erfolgreich, da die etablierte Literaturwissenschaft, wie Luckenbill sagt, es nicht kanonisieren konnte: "If a writer's themes were Los Angeles, gay life, and alternative religion, then his books were not significant. They were not to be studied in departments of English."⁴⁵⁰ Luckenbill fährt fort, die Nichtbeachtung der Werke Isherwoods in den Kontext des in den sechziger Jahren vorherrschenden akademischen New Criticism zu stellen. Durch dessen Gewichtung der Analyse der werkimmanenten Symbol- und Bildersprache mit gleichzeitiger Vernachlässigung von biographischen Daten des Autors bot sich den Studierenden kaum ein Instrumentarium, mit dem sie sich den Werken Isherwoods, wie hier *A Single Man*, un bezug auf den homosexuellen Gehalt hätten nähern können. So sei *A Single Man* zwar an vielen Universitäten gelesen worden, wobei jedoch diejenigen Themen, die eine wichtige inhaltliche Aussage des Werkes treffen, ignoriert wurden: "There was no mention of homosexuality when the class talked about *A Single Man*."⁴⁵¹

Wie Christopher Isherwood ist der Protagonist George, der nur bei seinem Vornamen genannt wird, ein Engländer, der sich in Kalifornien niedergelassen hat und an der University of California in Los Angeles als Professor tätig ist. Der zeitliche Ablauf der Handlung innerhalb eines Tages vom Aufwachen bis zum Schlaf ermöglicht es Isherwood in Analogie zu *Ulysses*, die Bewußtseinsinhalte und den Alltag eines in den USA der fünfziger und frühen sechziger Jahre lebenden Homosexuellen repräsentativ zu fassen. *A Single Man* stellt insofern einen wichtigen Schritt in Christopher Isherwoods Werk dar, als daß dieser der erste Roman ist, in dem der zentrale Protagonist, entweder fiktiv oder als *namesake narrator*, offen und uncamoufliert homosexuell ist. Dies spielt nicht nur in Isherwoods persönlicher Entwicklung als Autor eine Rolle, sondern es markiert auch einen wichtigen Schritt in der Entwicklung homosexueller Literatur, denn, wie Claude J. Summers anmerkt, sei *A Single Man* zu einer Zeit entstanden, zu der Homosexuelle weder als echte gesellschaftliche Minorität noch überhaupt als wertvolle Mitglieder der Gesellschaft im allgemeinen Sinne anerkannt waren.⁴⁵²

⁴⁵⁰Luckenbill; "Isherwood in Los Angeles." In: *The Isherwood Century*. S. 34.

⁴⁵¹Luckenbill; "Isherwood in Los Angeles." In: *The Isherwood Century*. S. 33.

⁴⁵²Summers; *Literary Heritage*. S. 390.

Isherwood präsentiert eine umfassende Abhandlung des Themas Homosexualität als gesellschaftliches Phänomen, die sich in ihrer Komplexität und Stringenz von allen zuvor erschienenen Werken unterscheidet. Indem der Roman universale Themen wie Einsamkeit, Entfremdung, Trauer und Intimität aufgreift, erlaubt er eine Identifikation für ein breites Publikum, während er gleichzeitig mit denselben Begriffen eine umfassende Untersuchung der '*gay sensibility*' zu dieser Zeit leisten kann. Isherwood gestaltet George zu einer Repräsentationsfigur der Homosexuellen, indem er ihm individuelle und nicht nur 'typisch homosexuelle' Züge verliehen hat: "George is neither a freak nor a blank, a gargoyle nor an idealized figure. He is a representation of gay men not because he is typical but because he is individual."⁴⁵³ Wie David Bergman weiter ausführt, war es keine leichte Aufgabe für einen Autor in der Zeit vor der Gay Liberation, diese Balance zwischen Selbstbewußtsein und dem Bewußtsein der Stigmatisierung zu finden und literarisch angemessen zu verarbeiten. Im Zuge des Gay Liberation Movement hingegen war diese Tendenz in ihr Gegenteil umgeschlagen, da das Klima dann bereits so politisch aufgeladen und von Aktivismus geprägt war, daß die zurückhaltende unaufdringliche Perspektive kaum mehr durchzuhalten gewesen wäre.⁴⁵⁴ Unter diesem Aspekt nimmt *A Single Man* in der 'homosexuellen' Literatur eine Sonderposition *entre deux guerres* ein. Das Herannahen der kämpferischen Atmosphäre der Gay Liberation scheint sich jedoch bereits in dem Ton des nächsten Werkes Isherwoods, *Christopher and His Kind*, in dem Homosexualität im Vordergrund steht, anzukündigen, aus dem heraus bereits der vergleichsweise aggressive Wille zur Konfrontation spricht. So faßt Paul Piazza die Entwicklung, die Isherwoods Werk seit *Down There on a Visit* genommen hat und die sich in *A Single Man* etabliert, als ein Vordringen in den Kern homosexueller Lebenserfahrung zusammen: "Thus far, Isherwood has tarried on the periphery of the homosexual's plight; now he's dead center."⁴⁵⁵

Piazza unternimmt einen Vergleich von Georges Situation mit derjenigen auf Ambroses homosozialer Insel, denn deren desolater Zustand spiegele sich in Georges Bewußtsein wider. Und so, wie Christopher die Insel fluchtartig verläßt und Ambrose sich in gewissem Sinne bereits als tot bezeichnet, finde

⁴⁵³Bergman. In: *The Isherwood Century*. S. 214,

⁴⁵⁴vgl. Bergman. In: *The Isherwood Century*. S. 213f.

⁴⁵⁵Piazza. S. 183.

auch George sein *happy ending* nicht im Leben, sondern erst im Tod.⁴⁵⁶ Dennoch unterscheidet sich George in einem wichtigen Punkt von seinen Vorgängern wie Philip Lindsay, Ambrose, Bob Wood oder Charles Kennedy: Er hat die Haltung der aggressiven Verweigerung abgelegt, und sich mit seiner Situation in der Gesellschaft arrangiert. Das heißt, er rebelliert nicht mehr nach außen, und er kämpft nicht oder nicht mehr um gesamtgesellschaftliche Veränderungen. Die Feindseligkeit der Gesellschaft scheint er für sich als unveränderliche Größe anerkannt zu haben. Die Kraft, sich diesem Bewußtsein zu stellen, gewinnt George aus seinem Sinn für die Stärke seiner Persönlichkeit, oder, wie Lisa M. Schwerdt schreibt, "one of the biggest differences between *A Single Man* and the earlier novels is the protagonist's sense of self [...] he knows who and what he is."⁴⁵⁷ George unternimmt nicht den Versuch, sich durch Selbstverleugnung oder Ignorieren des Problems besser in die Gesellschaft zu integrieren. Statt dessen hat er seinen Blick nach innen in sein privates Umfeld gerichtet und versucht sich von den Anforderungen des gesellschaftlichen Umfeldes weitgehend unabhängig zu machen.

Wenn Edmund White im Jahre 1983 schreibt, "There is nothing in gay life that cannot be attributed either to its minority status or to its all-male-population"⁴⁵⁸, so wählt Isherwood für seine Betrachtung von George als exemplarischem Homosexuellen den ersten genannten Aspekt, den der Minderheitszugehörigkeit. Der zweite Aspekt, der sich zu einem großen Teil auf die Praxis der Promiskuität und der sexuellen Freizügigkeit bezieht, wird von Isherwood in diesem Roman nicht bearbeitet, und er findet, wie sich in der Diskussion bereits abgezeichnet hat, auch in den anderen Werken kaum Beachtung. Der Protagonist George begreift die Situation der Homosexuellen nicht als individuelles Phänomen der privaten Persönlichkeit, das unabhängig von seinen gesellschaftlichen Zusammenhängen betrachtet werden kann. Er betrachtet seine Homosexualität als dasjenige Phänomen, daß ihm seine Entfremdung am besten verdeutlicht. So zieht George den Schluß, daß er nicht aufgrund seiner Homosexualität als solcher, sondern mittelbar aufgrund der gesellschaftlichen Wertung seiner Sexualität das Außenseiter-tum ertragen muß.⁴⁵⁹ Obwohl sich Homosexuelle in den frühen sechziger Jahren noch kaum als anerkannte Minderheit etabliert hatten, führt

⁴⁵⁶Piazza. S. 183.

⁴⁵⁷Schwerdt. S. 169.

⁴⁵⁸White. *Burning Library*. S. 166.

⁴⁵⁹vgl. hierzu auch Schwerdt. S. 168.

Isherwood in diesem Roman eine umfassende Minoritätenkritik durch, für die der Roman vor allem bekannt geworden ist. Ihren theoretischen Kern, der von der Kritik als *minority speech* bezeichnet wird, arbeitet George in seiner Vorlesung vor der Klasse aus. Darin bezieht er sich allerdings nicht explizit auf Homosexualität, sondern greift die Merkmale heraus, die jedem Spannungsfeld zwischen einer Minorität und einer Majorität gemein sind. In anderen Textabschnitten bezieht sich George hingegen explizit und spezifisch auf die Situation von Homosexuellen. Sie entspringen seinem Bewußtseinsstrom und werden nicht vor einem Auditorium geäußert.

Georges Stellungnahme zur Minderheitenproblematik ist vor allem ein Aufruf zu mehr Verständnis auf beiden Seiten, erschöpft sich aber nicht darin. Er legt differenziert die wechselseitigen Beeinflussungen und Mechanismen zwischen Mehrheit und Minderheit frei. So stellt er fest, daß eine Mehrheit sich aufgrund von kollektiver Asympathie bildet, während das Gruppenbewußtsein der Minderheit sich auf die kollektive Wahrnehmung von Stigmatisierung stützt. Zudem arbeitet er heraus, daß seine Einsichten in die Dynamik von Ausgrenzung und Minderheitsbewußtsein nur dann effektiv eine Verbesserung der Situation herbeiführen können, wenn sie sowohl von der Mehrheit als auch von der Minderheit berücksichtigt werden. Dazu braucht jeder Angehörige einer Minderheit das Bewußtsein, immer auch gleichzeitig einer Mehrheit anzugehören, denn Minderheiten können sich auch gegenseitig ausgrenzen, wobei die aktive jeweils situationsbedingt den Status einer Mehrheit übernimmt. George impliziert dies auch rhetorisch, indem er sich in der ersten Person Plural in die Handlungen der Mehrheit mit einbezieht. Er spricht immer von 'we', obwohl er auch aus der Position der Minderheit sprechen könnte.

Die Gefahr, die von der Mehrheit ausgeht, besteht jedoch nicht nur in der Repression und Aggression. Auch der Ruf nach Liberalität und Toleranz kann negative Folgen haben. Ein liberaler Übereifer, "the all-too-familiar state of liberal hysteria, in which you begin to kid yourself you honestly cannot see any difference between a Negro and a Swede",⁴⁶⁰ kann dadurch, daß die Liberalen sich über das Problem hinwegzutäuschen versuchen, neue Probleme nach sich ziehen. George argumentiert, er ziehe ein ehrliches Eingeständnis von Ablehnung der pseudoliberalen Unehrllichkeit vor, mit der

⁴⁶⁰A *Single Man*. S. 58.

Begründung, daß derjenige, der seine Gefühle unverstellt wahrnehmen kann, eine Art 'Sicherheitsventil' besitzt, durch das eine wirkliche Verfolgung der Minorität weniger wahrscheinlich wird. Dieses muß als Aufruf zur Ehrlichkeit verstanden werden, mit dem Hintergedanken, daß der *ehrlichen* Aussage eine gewissenhafte Selbstbeobachtung zum Zweck der Meinungsbildung vorausgegangen ist, die von beiden Seiten akzeptiert werden muß. Diese Ehrlichkeit ist somit ein Zeichen für Anteilnahme, die laut Michael Walzer die beständigeste Technik sei, sich gegen die psychologischen und sozialen Folgen der Stigmatisierung abzusichern: "participating individuals, with a growing sense of their own effectiveness, are our best protection against the parochialism and intolerance of the groups in which they participate."⁴⁶¹

Eine (selbst-)verordnete Toleranz hingegen, die vom Individuum eine Selbstzensur nicht erwünschter Gedanken oder Emotionen fordert, ohne ein entsprechendes 'Sicherheitsventil' bereitzuhalten, birgt, laut Alexander Thomas in Übereinstimmung mit George "grundsätzlich die Gefahr der Destabilisierung des psychodynamischen Gleichgewichts, des Orientierungsverlustes und der Selbstwertminderung."⁴⁶² Dem verwandt ist die "annihilation by blandness" gegenüber der Homosexualität, die George in der Einstellung seiner Nachbarn entdeckt. Mrs. Strunk sucht ihre Abneigung durch einen selbstauferlegten Zwang zur Verbindlichkeit und zum Verständnis zu überdecken. Ihr Verhalten entspricht der Argumentation Walzers, daß diejenigen, die eine Verfolgung oder Stigmatisierung von Minderheiten praktizieren, sich nicht durch Begründungen rechtfertigen, sondern ihr Verhalten leugnen und sich somit einem Rechtfertigungsdruck entziehen.⁴⁶³

Des weiteren übt derjenige Teil der Majorität, der sich eher zur 'Toleranz' bereit findet, auch von seiner Seite aus auf die Minorität einen Druck aus. Dieser besteht darin, daß die Minorität sich wenn schon nicht in dem stigmatisierten Kodex, so doch in allen anderen Bereichen des Lebens subtil an

⁴⁶¹Walzer. S. 107. Walzer bezieht sich hier auf Individuen, die in Organisationen mitarbeiten, die allerdings nicht notwendigerweise ihre jeweilige Minorität repräsentieren. Im Zusammenhang von *A Single Man* lässt sich dieser Ansatz auch auf berufliches Engagement und gesellschaftliche Aktivität und Auseinandersetzung mit anderen Individuen im allgemeinen übertragen.

⁴⁶²Alexander Thomas; "Ist Toleranz ein Kulturstandard?" In: Alois Wierlacher; *Kulturthema Toleranz: Zur Grundlegung einer interdisziplinären und interkulturellen Toleranzforschung*. München 1996. S. 181 - 204. Hier: S. 201.

⁴⁶³Michael Walzer; *On Toleration*. S. 2.

die Maßstäbe der Majorität anzupassen habe. Das heißt, die Angehörigen der Minorität müssen sich gegen das Übel der Majorität wehren, indem sie ein einwandfreies Verhalten zeigen. George argumentiert "Can't you see what nonsense that is? What's to prevent the bad from the worse? Did all the Christian victims in the arena have to be saints?"⁴⁶⁴ Dahinter steht die Überlegung, daß die Minorität *nur dann* ein Recht auf Toleranz habe, wenn sie sich außer des Merkmales ihrer Gruppenzugehörigkeit keine Auffälligkeit leistet. Die Mehrheit stellt ein Konstrukt her, das Diskriminierung entschuldigbar macht, indem sie die Ursachen logisch herzuleiten scheint. Dieser Mechanismus findet bei Grenzüberschreitungen und Fehlverhalten von Angehörigen der Majorität keine Anwendung. In der Weiterführung dieses Arguments zeigt sich, daß auf diese Weise Angehörige einer Minderheit auch dann über ihr Minderheitsmerkmal identifiziert werden, wenn sie in einem Bereich agieren, der primär nicht mit der Spezifik ihrer Minderheit in Verbindung zu bringen ist. So läßt sich die bereits zitierte Anmerkung Edmund Whites erweitern, es gäbe kaum etwas in der *gay identity*, das sich nicht auf den Minderheitenstatus der Homosexuellen zurückführen lasse.

Das Fazit, daß sich aus Georges Minoritätenkritik ziehen ließe, entspricht somit den Worten Herbert Marcuses in dem ungefähr zeitgleich erschienenen Aufsatz über repressive Toleranz, nämlich daß das, "was heute als Toleranz verkündet und praktiziert wird, in vielen seiner wirksamsten Manifestationen den Interessen der Unterdrückung" dient.⁴⁶⁵

Isherwood hat George als den Protagonisten weitgehend vor dem Hintergrund dieser Einsichten modelliert. Er hat keine Situation geschaffen, in der George als der 'gute' Vertreter der Minderheit einer ungerechten Mehrheit gegenübersteht. Anstelle das Leiden unter der Diskriminierung, der George in seinem täglichen Umfeld begegnet, zu sentimentalisieren, stattet Isherwood seinen Protagonisten auch mit eher unsympathisch wirkenden Zügen aus, wenn er zum Beispiel auf einige Studenten oder auf die Nachbarskinder (wobei zu beachten ist, daß Kinder in der Gesellschaft zumeist als Sympathieträger fungieren) mit heftiger Ablehnung reagiert. Obwohl George selbst nicht religiös ist, spiegelt er einige Einsichten wider, die Isherwood durch die spirituelle Auseinandersetzung gewonnen hat. Isherwood deutet an daß

⁴⁶⁴A *Single Man*. S. 59.

⁴⁶⁵Herbert Marcuse; "Repressive Toleranz." In: Wolff, Moore, Marcuse; *Kritik der reinen Toleranz*. Frankfurt/Main 1968. S. 91 - 128. Hier: S. 93.

George im Verlaufe seines Abends mit Kenny seinen Atman, laut Vedanta das göttliche Element im Menschen, erkennt. Diese Erkenntnis ist das ultimative Ziel des Lebens und führt zur Vereinigung mit dem allgemein Göttlichen, dem Brahman, die das Individuum aus dem Kreislauf von Geburt und Wiedergeburt erlöst. So ist der angenommene Tod Georges zum Schluß des Romans nicht, wie von der Kritik oft angeführt worden ist, ein pessimistisches Zeichen, sondern das Erreichen eines Ziels und eine Erlösung im positiven Sinne, denn, so Schwerdt: "Having thus achieved and demonstrated man's goal in life in George, Isherwood has no further need of him as a character, and we are asked to imagine his death and union with the universe"⁴⁶⁶

In *A Single Man* tritt unter diesem wie unter dem Aspekt der Minoritätenkritik am Beispiel der stigmatisierten Untergruppe mehr als in allen anderen Werken die Interdependenz von Homosexualität, gesellschaftlicher Auseinandersetzung und geistiger Reifung hervor. In dem Augenblick, in dem er den Begriff Homosexualität von der Emblematisierung der Rebellion befreit und die adoleszente Anti-Haltung durch eine gereifte Gesellschaftskritik ersetzt, erreicht der Protagonist seine spirituelle Erlösung. Colin Wilson bilanziert:

Isherwood has evolved as a human being since he wrote *All the Conspirators*; his odyssey has been long and at times dangerous; *A Single Man* is like a rocket sent up to announce that he has arrived home safely.⁴⁶⁷

⁴⁶⁶vgl. hierzu auch Schwerdt. S. 167.

⁴⁶⁷Colin Wilson. S. 329.

2. 6. *A Meeting by the River*

Während in den vorangegangenen Romanen das Thema der Religion eher im indirekten Sinne eine Rolle spielt, gilt *A Meeting by the River* (1967) als der einzige Roman Isherwoods, der vorrangig als "religiös" bezeichnet werden kann. Dieser Anspruch kommt auch durch die Widmung für Isherwoods ersten spirituellen Impulsgeber Gerald Heard zum Ausdruck.

Zwanzig Jahre vor der Niederschrift des Romans hat Isherwood einen Essay mit dem Titel "The Problem of the Religious Novel" verfaßt, in dem er sich mit der artistischen Unmöglichkeit auseinandersetzt, ein religiöses Thema, vor allem den Lebensweg eines "Heiligen", seine Konversion und seine inneren Auseinandersetzungen adäquat schriftstellerisch umzusetzen. Das Problem, auf das der Autor eines religiösen Romans trifft, liegt vor allem in der Durchhaltung einer rezeptionsästhetisch glaubwürdigen Perspektive auf den Protagonisten. Dieser entwickelt sich im Roman durch mehrere Stufen hindurch: zunächst wird er vor seiner Erleuchtung porträtiert, dann durchläuft er den Prozeß der Konversion, bis er den Weg in Richtung der absoluten religiösen Praxis einschlägt und schließlich zu einem Heiligen wird. Alle diese Stufen sind laut Isherwood für den Autor schwierig zu behandeln, denn er kann nicht auf gängige Identifikationsmuster zurückgreifen und muß dennoch gleichzeitig die extraordinary Erfahrung des Protagonisten nachvollziehbar und glaubwürdig gestalten. In den vergleichbaren Romanen von Huxley (*The Razor's Edge* und *Time Must Have a Stop*), George Moore (*Evelyn Innes* und *Sister Teresa*) sowie Dostojewski (*Brüder Karamasov*) weist Isherwood jeweils eine künstlerische Auslassung nach oder eine nicht ganz adäquate Behandlung, so daß er zu dem Schluß kommt: "Perhaps the truly comprehensive religious novel could only be written by a saint - and saints, unfortunately, are not in the habit of writing novels."⁴⁶⁸

In diesem Bewußtsein besonderer Anforderungen an die artistische Umsetzung hat Isherwood sein Fazit revidiert und in *A Meeting by the River* ein Portrait der spirituellen Umkehr von Oliver entworfen. Der Roman setzt sich aus Briefen der Brüder Patrick und Oliver, aus Tagebucheinträgen Olivers und aus Briefen von Patrick an die Mutter, an seine Frau Penelope und an seinen derzeitigen Liebhaber Tommy zusammen. Auf diese Weise erreicht

⁴⁶⁸Isherwood; "The Problem of the Religious Novel." In: *The Wishing Tree*. S. 164 - 168.

Isherwood eine Multiplizität der Perspektiven auf jede gegebene Situation zwischen den Brüdern, die sich jeweils gegenseitig kommentieren, modifizieren und relativieren. Durch diese Gegenüberstellung arbeitet Isherwood zugleich die Gegensätzlichkeit ihrer Werte heraus: Oliver verkörpert die spirituelle Umkehr, während Patrick die säkularen Werte auf sich vereinigt. Der Perspektivenwechsel stellt auch das Werkzeug dar, der in "The Problem of the Religious Novel" genannten Gefahr der Sentimentalität vor allem derjenigen Szenen, die Olivers religiöse Gefühle betreffen, auszuweichen, indem er sie durch Patricks Briefe ausdrücken läßt.

In der Kritik ist die Klassifizierung des Romans als religiös zum Teil in Frage gestellt worden. Kay Ferres vermißt vor allem die Darstellung der hinduistischen Philosophie, die im Kern des Romans zu finden sein sollte, und die durch ihr Fehlen in einer "failure to dramatize the underlying religious assumptions" endet.⁴⁶⁹ Ferres sieht hier eine autobiographische Verbindung, da weder Oliver noch Isherwood selbst gewillt oder fähig sind, ihre Wahl intellektuell zu rechtfertigen.⁴⁷⁰ An diese Stelle tritt der nicht offen ausgetragene Konflikt zwischen den beiden Brüdern, die zum Zeitpunkt ihres Zusammentreffens ihre Opposition von weltlichen und spirituellen Welten polarisieren. Die spirituelle Disposition Olivers weist viele Ähnlichkeiten zu den autobiographischen Darstellungen Isherwoods von seiner eigenen Konversion auf. Wie jedoch Ferres nachweist, beziehen beide Brüder viele ihrer Impulse und Entscheidungsgrundlagen aus ihrem komplexen, gewachsenen Konkurrenzverhältnis.⁴⁷¹ Das betrifft so verschiedene Bereiche wie die fortwauernde Unterdrückung beider Brüder durch die Mutter, Patricks Durchsetzung eines Anspruchs auf Penelope gegen den Bruder und Olivers Kündigung seiner erfolgreichen Position in einer Bank als Ausdruck von Rebellion. In einem Tagebucheintrag Olivers wird deutlich, wie tief das Verhältnis zum Bruder auch die spirituelle Erfahrung durchdringt:

I get afraid that I'll start behaving like him and lose my own identity altogether - which is pretty funny when you think that my whole life in the Monastery is aimed toward mortifying the sense of ego!⁴⁷²

⁴⁶⁹Kay Ferres. S. 115.

⁴⁷⁰vgl. Ferres. S. 119. "[...] The belief has an intuitive base".

⁴⁷¹Ferres. S. 117.

⁴⁷²Christopher Isherwood; *A Meeting by the River*. Toronto o. J. S. 115.

Vor diesem Hintergrund bleibt zu folgern, daß die Brüder sich gegenseitig in ihre polarisierende Rolle von weltlicher und spiritueller Welt hineindrängen. Isherwood läßt zwar keinen Zweifel daran, daß die spirituellen Fortschritte, die Oliver seit seiner Konversion macht, nicht nur auf diese Polarisierung zurückzuführen sind, sondern weit darüber hinausgehen und einen vom Bruderverhältnis unabhängigen Wert bilden. Dennoch ist festzuhalten, daß der Schwerpunkt des Romans sich mit diesen Betrachtungen von einer religiösen in Richtung einer psychologischen Thematik verlagert. Diese Sicht auf den Roman läßt sich mit Paul Piazza weiter argumentativ unterstützen, der die für beide Brüder gültige Testsituation zum Zeitpunkt ihres Aufeinandertreffens untersucht hat.⁴⁷³ Für Patrick bedeutet der *Test* die bewußte Beruhigung seiner leicht zu entzündenden Leidenschaften, hier versinnbildlicht durch seine flamboyante Affäre mit Tommy, sowie die damit verbundene Einsicht in die Notwendigkeit zur Rücksichtnahme auf das für ihn wichtigste stabilisierende Umfeld, seine Frau und seine Familie. In diesem Sinne gleicht seine Rückkehr zu Penelope einer erneuten, bewußteren Entscheidung für die Ehe. Olivers *Test* besteht in einer vergleichbaren Prüfung. Er ist durch Patricks Eindringen gezwungen, erneut seine Entscheidung für das Mönchtum zu prüfen. In der Bestärkung ihrer jeweiligen Entscheidungen nach der vorangegangenen Prüfung liegt nun das Bestehen des *Test* für beide Brüder. Das Ziel, das Patrick und Oliver in ihren jeweiligen Bereichen erreichen, ist eine neue, erweiterte Erkenntnis der *Others*, die auch auf die eigene Identitätsbildung rückwirken wird: "Hence, the Enemy, or the Others, no longer implies spite, but a neutral recognition of difference."⁴⁷⁴ Die *Others* werden mit Hilfe des vedantischen Instrumentariums zur Erkenntnis neu wahrgenommen: Die widersprüchliche, sich gegenseitig ausschließende Opposition wird nicht anerkannt, sondern statt dessen die verbindende, sich gegenseitig bedingende Gegensätzlichkeit gesehen.

Mit der Symbolsprache von Vedanta löst Isherwood auch die Polarisierung der Brüder bis zu einem gewissen Grade auf. Zwar bleibt Patrick in seinem weltlichen Leben verhaftet und Oliver ist in seiner Entscheidung für das Mönchtum bestärkt, aber die vedantische Philosophie kennt den binären Dualismus nicht. Die Gegensätzlichkeit ist für sie Teil des gesamten Kontinuums, und stellt damit keinen Widerspruch dar, sondern eine notwendige

⁴⁷³Piazza. S. 167f.

⁴⁷⁴Piazza. S. 167.

Ergänzung. So münden die fundamentalen Unterschiede zwischen den beiden Brüdern in die Einsicht, daß beide auf ihre Weise einen persönlichen Fortschritt erreichen, der, wenn er konsequent durchgehalten wird, nicht nur bei Oliver, sondern auch bei Patrick zur Vereinigung mit dem Brahman führen kann, der also in letzter Konsequenz immer spirituell ist.⁴⁷⁵ Auch das Konkurrenzverhältnis wird von beiden zu diesem Zeitpunkt als obsolet erkannt. Es wird von beiden begonnen, dieses aufzulösen,⁴⁷⁶ so daß auch in dieser Hinsicht das Bestehen des *Test* in Aussicht gestellt wird. Olivers Fazit, mit dem der Roman endet, unterstreicht diese Wendung: "how very right and proper it was that we two brothers should love each other."⁴⁷⁷ Die Auflösung der Widersprüche innerhalb der Person, zwischen den Brüdern und in der Gesellschaft unter gleichzeitiger Anerkennung von Gegensätzen ist ein wichtiger Schritt in Richtung des allumfassenden Bewußtseins, das in Vedanta das Ziel jeder spirituellen Betätigung ist.

Auch das Setting der Handlung am Ganges und die Erwähnung desselben im Titel ist in Übereinstimmung mit der vedantischen Weltauffassung in mehrfacher Hinsicht symbolisch aufgeladen. Hierzu hat Theodore Ziolkowski in seiner Untersuchung von Hermann Hesses *Siddharta* vor allem zwei semantische Bereiche eingegrenzt. Zum einen fungiert der Fluß als zentrales Symbol im Sinne seiner fortwährenden Bewegung, die aber dennoch an eine Beständigkeit gebunden ist: "Wechsel und Gleichzeitigkeit sind genau das, was die eigentliche Natur des Flusses ausmacht." Indem der Fluß diese Gegensätze auf sich vereinigen kann, wird er zum Bild der "Ganzheit und Auslöschung aller Gegensätze".⁴⁷⁸ Zweitens erkennt Ziolkowski in dem Bild des Flusses "auch die natürliche Trennungslinie zwischen dem Reich des Geistes und dem der Sinne"⁴⁷⁹, oder, wie Siddharta selbst formuliert: "von

⁴⁷⁵vgl. hierzu auch Piazza. S. 162f.

⁴⁷⁶Ferres schreibt hierzu, daß Oliver dennoch bis zu einem gewissen Grade im alten Ego-Denken verhaftet bleibt. Sie leitet hieraus eine der Schwächen des Romans ab, nämlich die Tatsache, daß der Konvertierte nicht den Ansprüchen genügt, die er sich mit seiner Religion auferlegt: "Oliver's efforts to destroy his ego do seem to be based on self-hatred, rather than on the Vedantist idea of love and acceptance of all aspects of oneself. [...] Oliver's acceptance of Vedantist philosophy seems tenuous and at best theoretical." Ferres. S. 121. Abgesehen davon, dass mit dieser Anmerkung in Frage gestellt wird, dass Isherwood seine im zuvor erwähnten Essay genannten Anforderungen an einen religiösen Roman nicht zu erfüllen scheint, wäre die Auflösung der Testsituation eher im optimistischen Fazit denn in der vollständigen Auflösung zu sehen.

⁴⁷⁷A *Meeting by the River*. S. 191.

⁴⁷⁸Ziolkowski; "Siddharta - Die Landschaft der Seele". S. 143.

⁴⁷⁹Ziolkowski. S. 145.

jeder Wahrheit ist das Gegenteil ebenso wahr"⁴⁸⁰. Die entspricht Olivers und Patricks Polarität bzw. der philosophischen Aufhebung derselben mit dem Grundgedanken der harmonischen Koexistenz aller Dinge mit- und nebeneinander.

Während Oliver die spirituellen Werte verkörpert und in Askese lebt, erfährt Patrick sein Umfeld vor allem physisch. Zum einen bedeutet das eine Betonung des Körpers in dem Sinne, daß er sich sportlich fit hält, sich sonnt, seine Zähne kosmetisch behandeln läßt, sich auch unbekleidet frei zeigen kann und daß er sich seiner Attraktivität bewußt ist. Vor allem aber beinhaltet dies auch seine sexuelle Seite. Er ist verheiratet und läßt sich regelmäßig auf Affären mit jüngeren Männern ein, die er jedoch immer wieder zugunsten seiner Ehe beendet. Die Homosexualität, die in diesem Kontext eher als homosexuelle Praxis, im psychophysischen Bereich aber vor allem als Bisexualität verstanden werden muß, spielt in *A Meeting by the River* keine strukturelle Rolle. Daß Isherwood Patrick als bisexuell darstellt, mag zum einen eine Weiterführung des Gedankens der Gegensätzlichkeit sein, in diesem Fall des sexuellen Gegensatzes von Hetero- und Homosexualität, der nicht in einem Widerspruch, sondern in einer Synthese in derselben Person resultiert. Zum anderen mag hier die Überlegung des Autors eine Rolle gespielt haben, homosexuelle Handlungen unaufdringlich und unoffensiv in das Bewußtsein der literarischen Öffentlichkeit zu bringen. Wäre Patrick ein überwiegend homosexueller Charakter, würde wieder das Argument greifen, mit dem Isherwood bereits die literarische Heterosexualisierung von Mr Norris begründet hat: Die Opposition der beiden Brüder würde eine absolute Qualität gewinnen, mit der sich aber gleichzeitig auch das Problemfeld zunehmend auf die Sexualität verlagern würde, und der Autor sähe sich mit der Notwendigkeit konfrontiert, zunächst glaubhaft zu machen, daß Patricks Lebensstil im Gegensatz zu dem seines Bruders nicht inhärent durch seine abweichende Sexualität begründet ist.

Vor diesem Hintergrund kann *A Meeting by the River* nicht als "Meilenstein" in Isherwoods literarischer Entwicklung des Coming Out bezeichnet werden. In seiner zeitlichen Position zwischen *A Single Man* und *Kathleen and Frank*, die, wie im letzteren Fall noch zu zeigen sein wird, beide in unterschiedlichen Bereichen einen Wendepunkt im Coming Out markieren, stellt

⁴⁸⁰zitiert nach Ziolkowski. S. 142.

dieser Roman einen wichtigen Zwischenschritt dar: In ihm schafft Isherwood die intellektuellen Grundlagen, um - nicht auf der gesellschaftlichen, sondern so weit wie möglich abgeschirmt von sozialen Umfeldern allein im privaten und individuellen Bereich - die Homosexualität so neu zu verstehen, daß sie als wertneutraler persönlicher Ausdruck erscheint. Ihre Rolle als Waffe im oppositionellen Kampf gegen die Gesellschaft hat sie hypothetisch bereits länger abgelegt. An diese Stelle ist die vedantische Einsicht von der Kontinuität der Gegensätze getreten, die Isherwood auch auf die Homosexualität anwendet. Sie steht nun unabhängig von ihrer gesellschaftlichen Normierung oder Konnotation in Ergänzung zu anderen Formen von Sexualität. Isherwood lernt erst in *A Meeting by the River*, diese Erkenntnis für sich umzusetzen und deduktiv auch auf den Bereich der Sexualität anzuwenden. Die sonst in Isherwoods literarischem Werk dieser Schaffensphase in den Vordergrund gerückte gesellschaftliche Rolle von Sexualität, vor allem die Tatsache, daß Homosexualität stigmatisiert ist, spielt in diesem Roman hingegen nur peripher eine Rolle, wenn Patrick in seinen Briefen an Tommy ihr gemeinsames späteres Zusammenleben umreißt. In *A Meeting by the River* erfahren die Brüder die Möglichkeit eines Schulterschlusses unter Anerkennung, nicht unter Ausschluß ihrer Gegensätzlichkeit. In dieser grundlegenden neuen Erfahrung ist die Kernaussage zu finden, die auf Isherwoods Erfahrung der eigenen Homosexualität rückwirkt und die sich in *Kathleen and Frank* vier Jahre später literarisch manifestieren wird.

3. Coming Out and Coming to Terms

Nach *A Meeting by the River* schreibt Isherwood keine Romane mehr, sondern konzentriert sich auf die Gattung der Autobiographie. In diesem letzten Abschnitt seines Werks blickt er noch einmal auf sein gesamtes Leben zurück. Von der Bearbeitung ist nur die Zeit zwischen seinem siebzehnten und vierundzwanzigsten Lebensjahr ausgeschlossen, die er bereits in *Lions and Shadows* in eine autobiographische Form gebracht hat. So ist der größte Teil der biographischen Details wie Personen, Begebenheiten und Zusammenhänge, die das Material für die neuen Autobiographien bilden, bereits ein- oder mehrmals in Isherwoods semiautobiographischen Romanen beschrieben worden, wobei bei jeder neuen Betrachtung andere Schwerpunkte zugrunde liegen. Darin zeigt sich Isherwoods besonderes Interesse, das eigene Leben als signifikanten Prozeß zu verstehen, in dessen Verlauf die Bewertung der früheren Lebensabschnitte kontinuierlich modifiziert wird. Unter diesem Aspekt faßt Piazza Isherwoods Gesamtwerk zu einem einzigen großen Roman zusammen:

Isherwood, one might say, has rewritten all of his early books. In fact, one might even go further and say that Isherwood wrote one novel which he constantly amended, incorporating new, original insights, so that the final copy is a palimpsest [...].⁴⁸¹

In den drei Autobiographien *Kathleen and Frank* (1971), *Christopher and His Kind* (1976) und *My Guru and His Disciple* (1980) erfährt Isherwood sein Leben im Hinblick auf seine Verweigerungshaltung, seine Homosexualität und seine Religion aufs neue: In *Kathleen and Frank* lernt er, die Ursprünge seines ausgeprägten perpetuierten Hanges zur adoleszenten Rebellion zu verstehen, während er denselben in *Christopher and His Kind* mit seiner Homosexualität verbindet. *My Guru and His Disciple* ist hingegen von der vedantischen Philosophie getragen, in der sich die Verweigerung sowie die Homosexualität harmonisch miteinander verbinden lassen.

⁴⁸¹Piazza. S. 196.

3. 1. *Kathleen and Frank*

Kathleen and Frank nimmt eine besondere Position in Isherwoods erzählerischem Werk ein: Während sich alle eigenständigen Veröffentlichungen entweder in die Gattung des Romans oder der Autobiographie oder zu unterschiedlich großen Anteilen in den Bereich des autobiographischen Romans einordnen lassen, so erscheint diese Veröffentlichung auf den ersten Blick als reine Dokumentation. Sie nimmt die Form der Biographie seiner Eltern an, in der der Autor im Kindesalter nur als gelegentlicher Gegenstand der Beschreibung in den Tagebüchern der Eltern auftritt. Erst im letzten Abschnitt, dem "Afterword," nimmt diese vorläufige Klassifizierung eine Wendung, denn auch wenn "*Kathleen and Frank* will seem at first to be their story rather than his" wird sich bald herausstellen daß: "Perhaps, on closer examination, this book may prove to be chiefly about Christopher."⁴⁸² *Kathleen and Frank* kann vor allem unter Bezugnahme auf diese Worte zu der Reihe von Isherwoods Autobiographien gezählt werden. Zudem schreibt Isherwood im "Afterword," daß *Kathleen and Frank* als eine Vorarbeit für ein größeres Projekt mit dem Titel *The Autobiography of My Books* begonnen worden sei: "it was to be a discussion, as objective as possible, of the relation between his [Isherwood's] own life and the subject-matter of his books."⁴⁸³ Vor allem unter diesem Aspekt scheint die Einordnung des Werks als Autobiographie aus Isherwoods spezifischem Verständnis seiner eigenen Biographie und seiner Herkunft gerechtfertigt zu sein.

In der Entwicklung der autobiographischen Technik stellt *Kathleen and Frank* einen wichtigen Schritt dar. Dies ist die erste Autobiographie, in der Isherwood die Erzählperspektive aus der Dritten Person heraus durchhält. Anders als in dem autobiographischen Roman *Down There on a Visit* oder, wie noch zu zeigen sein wird, in den beiden nachfolgenden Autobiographien, spricht der Erzähler hier ausschließlich über "Christopher," so daß die Einordnung dieses Werkes in die Gattung der Autobiographie sich nicht textimmanent, sondern nur durch ein entsprechendes Hintergrundwissen erschließt.

⁴⁸²Christopher Isherwood; *Kathleen and Frank*. London 1971. S. 363.

⁴⁸³*Kathleen and Frank*. S. 362.

Wenn der Erzähler in Isherwoods anderen Werken aus der ersten Person heraus spricht, geschieht dies immer aus einer Perspektive, die zum Zeitpunkt der Niederschrift der aktuellen des Autors noch weitgehend entspricht. Isherwood muß sich also in seinem Entwicklungsstand mit dem autobiographischen Ich-Erzähler genau identifizieren können. Dennoch fällt auf, daß Isherwood dieses nicht in *Kathleen and Frank* hält, denn er behält die unpersönliche Erzählperspektive unverändert bei. Dennoch scheint gerade in den letzten Zeilen der Autobiographie diese zeitliche und identifikatorische Nähe gegeben zu sein, denn der Erzähler präsentiert Ergebnisse, deren Erkenntnis durch den Autor noch nicht lange zurückliegen und die damit in ihrer Relevanz zum Zeitpunkt der Niederschrift noch hochaktuell sind. Das wird zum Beispiel im folgenden Ausschnitt durch die Tempuswahl und das Adverb *now* deutlich: "So now Christopher's project has become theirs."⁴⁸⁴ Hieraus läßt sich schließen, daß Isherwood das Ergebnis für so relevant hält, daß es sein gesamtes Leben umspannt, sowohl in der Reevaluation der Vergangenheit als auch in der Gegenwart und Zukunft. Das Ich ist in Isherwoods Werk zwar aktuell, aber es ist gleichzeitig auch immer zeitlich bedingt, das heißt, daß es bereits bald wieder in die Dritte Person reklassifiziert werden muß. "Christopher" hingegen fehlt zwar der direkte Bezug zur aktuellen Selbstwahrnehmung, zum autobiographischen Ich Isherwoods, aber dafür vereinigt er alle zeit- und kontextgebundenen Facetten und alle Lebensalter auf sich. So stellt er nicht nur abgestreifte Identifikationsmuster dar, sondern auch einen Grundbestand des Charakters, der über die Lebensalter hinweg Beständigkeit beweist, oder, wie Isherwood in *Down There on a Visit* schreibt, die Kontinuität des Bewußtseins.

Diese Kontinuität kommt in dem zitierten Abschnitt und im gesamten Werk zum Tragen. Sie ist ein Indikator dafür, daß die Ergebnisse, die Isherwood aus der Beschäftigung mit dem Leben seiner Eltern gewonnen hat, nicht nur auf seine aktuelle Persönlichkeit wirken, sondern alle Lebensalter, auch die zukünftigen, umfassen und somit die Essenz seiner Person betreffen. Damit verleiht Isherwood der Relevanz der Ergebnisse für sein Leben den äußersten Nachdruck. Auch dieser Punkt mag dazu beitragen, die Einordnung von *Kathleen and Frank* in die Gattung der Autobiographie zu rechtfertigen.

⁴⁸⁴*Kathleen and Frank*. S. 363.

Während in *A Meeting by the River* die Grundlagen des Lebensentwurfs durch die vedantische Philosophie hindurch neu betrachtet werden, um ein umfassenderes Verständnis von der individuellen Position im Kontinuum von Einheit und Gegensätzlichkeit zu erreichen, stellt *Kathleen and Frank* den Versuch Isherwoods dar, diese Erkenntnisse spezifisch auf seine Person zu beziehen, das heißt, die eigene Persönlichkeit aus der Kontinuität der Familiengeschichte heraus zu begreifen. Hier konzentriert sich Isherwood wieder stark auf den oppositionellen Geist, aus dem heraus er Zeit seines Lebens viele Handlungsimpulse bezieht. Dieser wird nun nicht mehr allein als eigenes 'Projekt' gesehen, das sich unabhängig oder widersprüchlich zum 'Projekt' der Eltern verhält. Daran schließt sich die Erkenntnis an, daß das eigene Verhalten, der eigene Lebensentwurf als Rebell als Fortsetzung und natürlicher Bestandteil einer gemeinsamen Geschichte der Familie gesehen werden muß:

Christopher saw how heredity and kinship create a woven fabric; its patterns vary but its strands are the same throughout. Impossible to say exactly where Kathleen and Frank end and Richard and Christopher begin; they merge into each other.⁴⁸⁵

Im folgenden soll dieser Satz in bezug auf die Opposition von Kathleen und Christopher Isherwood erläutert werden. Das soll vor dem Hintergrund geschehen, daß *Kathleen and Frank* auch als weiterer Zwischenschritt in Isherwoods Prozeß der Ablösung von seinem alten Dualismus von In-Group und The Others zu werten ist, die wiederum auch durch den vedantischen Glauben vorangetrieben wird. In dieser Autobiographie erkennt Isherwood, daß er weder durch äußere Umstände zur Rebellion gezwungen worden ist, noch daß seine Rebellion ganz und gar gegen die Mutter gerichtet war. Er erkennt die unerwartete Parallele, daß sich auch seine Mutter von oppositionellen Impulsen hat leiten lassen. Kathleen scheint einen grossen Teil ihrer Energie aus einer allgemeinen Grundhaltung von Starrköpfigkeit zu beziehen: "Kathleen's opposition was rooted in obstinacy; as she grew older, obstinacy became the form in which her astonishing vitality most often expressed itself."⁴⁸⁶ Ganz besonders ausgeprägt ist dieser Zug im Kontakt

⁴⁸⁵*Kathleen and Frank*. S. 363. Isherwood fährt fort: "It is easy to dismiss this as a commonplace literary metaphor; hard to accept it as literal truth in relation to oneself. Christopher has found that he is far more closely interwoven with Kathleen and Frank than he had supposed, or liked to believe. [...] If these diaries were part of his project, he was part of theirs"

⁴⁸⁶*Kathleen and Frank*. S. 361.

mit ihrem Sohn, denn Isherwood erkennt nicht nur bei sich, sondern auch bei Kathleen einen ausgeprägten Hang zur Polarisierung:

It was wonderful, how naturally they disagreed. Christopher used to say that if Kathleen and he landed on a planet where there were two political parties about which they knew nothing, the Uggs and the Oggs, she would have instantly chosen one of them and he the other, simply by reacting to the sound of their names.⁴⁸⁷

Isherwood nimmt nun wahr, wie sehr er den Widerstand der Mutter gebraucht hat, um seine Rebellion auch über das Alter der Adoleszenz hinaus durchsetzen zu können. The Others erscheinen ihm im Rückblick zu abstrakt und aufgrund ihres Konstruktcharakters zu schwach, als daß sie über Jahre hinweg einen adäquaten Opponenten hätten darstellen können. Eine Opposition, die sich nur gegen diese hypothetische Einheit richtet, würde in Zynismus enden und ihn damit schwächen. Kathleen hingegen konnte den Gegenpart der echten Opposition, "counter-force which gave him strength",⁴⁸⁸ stellen. Während Kathleen also ihren fest im Charakter verankerten Starrsinn aufrechterhält, der sich auch, aber nicht ausschließlich oder persönlich gegen ihren Sohn richtet, baut sich der junge Isherwood seine Mutter als Negativ-Identifikation auf, um wie sie aus der Konfrontation Kraft zu schöpfen. Durch diese Polarität fühlen sich Kathleen und Isherwood bis zu Kathleens Tod sehr eng verbunden und halten einen produktiven Kontakt aufrecht:

He continued to tell her in detail about every book he was planning or had begun to work on. She was always a member of his private audience. One of his aims of writing - never quite achieved - was to seduce her into liking it in spite of herself.⁴⁸⁹

So erreicht Isherwood mit dieser Autobiographie eine positive Anerkennung der Leistung seiner Mutter. Das bedeutet nicht, daß er sich ihre Ansichten nachträglich zu eigen macht, sondern daß er ihre Komplementarität zu schätzen lernt, von der er sein ganzes Leben profitiert hat. Im gleichen Zug erkennt er im Rückblick die spezifischen Inhalte, an denen sich die gegenseitige Opposition jeweils manifestierte, als in sich selbst irrelevant. Vor diesem Hintergrund gewinnt das Frauen- und Mutterbild, das Isherwood in

⁴⁸⁷*Kathleen and Frank*. S. 360f.

⁴⁸⁸*Kathleen and Frank*. S. 361.

⁴⁸⁹*Kathleen and Frank*. S. 362.

seinen frühen Werken aufgebaut hat, eine neue Bedeutung. Durch die Vogelperspektive, aus der heraus die Komplementarität der Rollen wahrgenommen wird, tritt die Mutter nicht mehr als das vernichtende, die Persönlichkeit des Sohnes dominierende Element auf. Die Familie wird durch sie und durch die folgende Rebellion des Sohnes nicht zerrissen. Statt dessen bilden Mutter und Sohn, bzw. die Familie als ganze, eine dialektische, aber äußerst produktive Einheit, die Isherwood mit den Worten: "For once the Anti-Son is in perfect harmony with his Parents, for he can say 'our will be done!'"⁴⁹⁰ zusammenfassen kann.

Isherwood bezeichnet *Kathleen and Frank* als die erste "genuinely autobiographical story"⁴⁹¹ aus seiner Feder. In dieser Auffassung liegt der Grund, aus dem heraus der Autor diese Autobiographie gleichzeitig zu demjenigen literarischen Werk gemacht hat, in dem er sich selbst zum ersten Mal als homosexuell bezeichnet. Dabei läßt er diesen Aspekt seiner Persönlichkeit nicht weit in den Vordergrund treten, sondern er erwähnt ihn eher in beiläufigem Ton, um die Argumentation der Polarität besser herauszuarbeiten, an der die Homosexualität kausal beteiligt ist. So findet sich in diesem Werk keine Selbstbezeichnung, die den Ton eines Geständnisses oder überhaupt einer zentralen inhaltlichen Aussage annimmt. Das Geständnis findet wenn nicht zwischen den Zeilen, so doch sozusagen zwischen den Argumentationen statt; wie beispielsweise im Nachwort, wenn Isherwood die Hintergründe der charakterbildenden Wirkung, die Kathleen auf ihn hatte, beleuchtet:

It was Kathleen, more than anybody else, who saved him from becoming a mother's boy, a churchgoer, an academic, a patriot and a respectable citizen. [...] When he defiantly told her that he was homosexual, she didn't seem at all upset. But this, he suspected, was because she simply didn't believe that a relationship without a woman in it could be serious or indeed any more than an infantile game. He sensed her assurance that he would one day have children, *her* grandchildren [...] This arrogant demand of hers would have been enough to deter Christopher from the cowardly crime of an unnatural respectable mock-marriage, if he had ever felt tempted to commit it.⁴⁹²

⁴⁹⁰*Kathleen and Frank*; S. 363.

⁴⁹¹Arthur Bell; "Christopher Isherwood: No Parades." In *The New York Times Book Review*. March 25, 1973. S. 12. Zitiert nach Piazza. S. 171.

⁴⁹²*Kathleen and Frank*. S. 361.

Hier wird die Homosexualität des Autors als Beispiel herangezogen, um Kathleens Natur näher zu beleuchten und Isherwoods Verhalten in der Gegenreaktion, wie es durch Kathleen konditioniert worden ist. Daraus erschließt sich, daß Isherwood der Homosexualität nicht aus sich selbst heraus, also primär, einen Stellenwert in dieser Autobiographie gewährt, sondern sekundär in bezug auf ihre Funktion im Eltern-Kind-Verhältnis. Zudem kann in diesem Zusammenhang auch die Homosexualität als Maßnahme zur Polarisierung gewertet werden, die der junge Isherwood vorgenommen hat. Die Bedeutung von Isherwoods Offenbarung seiner selbst als Homosexuellen erschließt sich daher also nicht innerhalb dieser Autobiographie, sondern intertextuell im Rahmen von Isherwoods Gesamtwerk.

Das besondere an der Selbstbezeichnung in diesem Werk ist nicht der Aspekt, daß sensibilisierte oder vorinformierte Leser auf einen entsprechenden Subtext in den Autobiographien aufmerksam werden, aus dem heraus sie auf die Homosexualität des Autors schließen können; oder daß Protagonisten wie George zwar offen homosexuell gezeigt werden und trotz ihrer fiktiven Elemente einen eindeutig autobiographischen Charakter aufweisen. Vielmehr liegt die Besonderheit darin, daß Isherwood in diesem Werk zum ersten Mal die Form der Autobiographie mit der Aussage über die eigene Homosexualität verbindet.⁴⁹³ Mit anderen Worten, Isherwood bringt in *Kathleen und Frank* zwei der wichtigsten Parameter, entlang derer sich sein Werk entwickelt, zusammen: Er schafft eine Kongruenz von autobiographischer Schreibweise im formalen Bereich und der Homosexualität als Gegenstand der Darstellung im inhaltlichen Bereich. Diese Zusammenführung als solche ist dabei im Rahmen des Gesamtwerks ebenso hervorstechend wie der auffallend späte Zeitpunkt, an dem sie zustande kommt: Isherwood ist, als *Kathleen and Frank* veröffentlicht wird, dreiundvierzig Jahre alt und hat den größten Teil seines Lebenswerks bereits niedergeschrieben. Die Selbstbezeichnung als homosexuell ist für Isherwood jedoch ein rein literarisches Problem, denn in seinem familiären und weiterem sozialen Umfeld kannte er die Zurückhaltung nicht, zumindest nicht seit der Zeit seines Studiums in Cambridge: "For me it was really No Sweat, you know. I lived in a writer's world where everybody knew I was gay. [...] I told my mother quite early on"⁴⁹⁴ Für die Offenbarung in gerade dieser Autobiographie liegt der Grund

⁴⁹³Zudem sei an die Zurückhaltung erinnert, die Isherwood noch im letzten namesake narrator Roman *Down There on a Visit* in bezug auf denselben geübt hat.

⁴⁹⁴W. I. Scobie; "Christopher Isherwood." In *The Advocate*. 1975. S. 6.

in einer für ihn zwingenden literarischen Überlegung: "I was compelled to say everything about myself, and it would have been impossible to speak about my relationship with my mother without explaining that I was homosexual."⁴⁹⁵ Hierbei mag jedoch auch die zunehmende Lockerung der gesellschaftlichen Sanktionierung eine Rolle gespielt haben. Piazza merkt zwar an, daß Isherwoods Offenheit keinen kommerziellen Hintergrund gehabt habe, indem er sich die Errungenschaften des Gay Liberation Movement zunutze gemacht hätte;⁴⁹⁶ doch liegt es auf der Hand, daß auch Isherwood von dieser neuen literarischen Offenheit, an der er vor allem durch *A Single Man* selbst mitgewirkt hat, profitiert.

In der Logik des spezifischen Coming Out-Prozesses, den Isherwood in seiner Literatur verfolgt, kann mit der in *Kathleen and Frank* erfolgten Zusammenführung von Homosexualität und autobiographischem Schreibimpuls ein Abschluß des Coming Out gesehen werden. Dem entspricht das Stadium des "public and private self-labeling" in der Gliederung des Coming Out Prozesses durch Weinberg.⁴⁹⁷ Dafür spricht auch, daß die beiden letzten nachfolgenden Werke ebenfalls Autobiographien sind, deren Einordnung in diese Gattung nicht wie zum Beispiel im Vorwort von *Lions and Shadows* durch den Autor modifiziert worden ist oder die durch einen hohen Gehalt an fiktiven Elementen eher in den Bereich des autobiographischen Romans tendieren. So folgt Isherwood von nun an ausschließlich seinem autobiographischen Impuls. Dennoch nimmt die literarische Bearbeitung des Themas der Homosexualität in der nachfolgenden Autobiographie *Christopher and His Kind* erneut eine Wendung, der, wie im folgenden zu zeigen sein wird, kein Vorgängerwerk entspricht. Vor allem im Vergleich zu der untergeordneten Rolle, die die Homosexualität inhaltlich in den beiden vorangegangenen Werken *Kathleen and Frank* und *A Meeting by the River* sowie in Isherwoods letztem Werk, der Autobiographie *My Guru and his Disciple* spielt, nimmt *Christopher and His Kind* eine Sonderrolle ein. In diesem Werk rückt Isherwood seine Homosexualität so weit in den Vordergrund, daß das Resultat bereits als 'homosexuelle Selbstbiographie' erscheint. Dies kündigt sich bereits im Titel an, denn 'His Kind' bezieht sich auf diejenigen, die, um in Isherwoods eigener Terminologie zu sprechen, von seinem eigenen "Stamm" (*tribe*) sind, die also (bis auf wenige Ausnahmen) wie er homosexuell sind.

⁴⁹⁵Arthur Bell. Zitiert nach Piazza. S. 171.

⁴⁹⁶Piazza. S. 171.

⁴⁹⁷Weinberg. S. 45ff.

Durch *Christopher and His Kind* zeigt sich, daß Isherwoods literarisches Coming Out nicht ganz mit *Kathleen and Frank* abgeschlossen ist, sondern daß er noch einen weiteren Schritt in seiner Entwicklung zu absolvieren hat, bevor er sowohl die autobiographische Prägung sowie die Bearbeitung des Themas der Homosexualität so ungezwungen miteinander verbinden kann, wie es sich in *Kathleen and Frank* ankündigt.

3. 2. *Christopher and His Kind*

Während Isherwood mit dem Roman *A Single Man* das Thema der Homosexualität erstmals in den Vordergrund gerückt hat, ohne es in gewissen Bereichen noch auf die Ebene eines Subtextes zu beschränken, spielt die männliche Sexualität in den beiden nachfolgenden Werken *A Meeting by the River* und *Kathleen and Frank* inhaltlich keine tragende Rolle. In *Christopher and His Kind* hingegen wird allein sie und ihre Auswirkung auf die Biographie und Persönlichkeitsbildung des Autors in jüngeren Jahren zum Gegenstand der Betrachtung. Tatsächlich beginnt Isherwood mit der Niederschrift, nachdem er seine Tagebücher durchgesehen hatte, um über seine "sexual memoirs" zu schreiben, als "an attempt, influenced by Jung, to explore one's personal sexual mythology and identify one's sexual archetypes".⁴⁹⁸ Das Ergebnis dieser Arbeit, die Autobiographie *Christopher and His Kind* (1977), geht jedoch weit über diese Absicht hinaus. Der Zeitausschnitt, den Isherwood in diesem Werk reexaminiert, sind die zehn Jahre seines Lebens zwischen 1929 und dem Zeitpunkt seiner Ausreise in die USA 1939, die seinen Aufenthalt in Berlin beinhalten sowie die Wanderjahre mit Heinz und die Reise als Kriegskorrespondent nach Fernost, die er mit Auden unternahm.

Aus *Christopher and His Kind* heraus spricht das neue Selbstbewußtsein der Homosexuellen, das sich in den sieben Jahren zwischen der Herausformung des Gay Liberation Movement bis zur Publikation des Werkes entwickelt hat. Den Beginn dieser zum Teil auch militanten amerikanischen Reformbewegung stellt symbolisch wie faktisch der 27. Juni 1969 dar, an dem sich die Gäste einer homosexuellen Bar in Greenwich Village, *The Stonewall Inn*,

⁴⁹⁸Aus einem Brief an Edward Upward. Zitiert nach Finney; *Biography*. S. 276f.

zum ersten Male einer Razzia durch die Polizei widersetzten. Es hatten sich innerhalb kurzer Zeit Hunderte von Homosexuellen zusammengefunden, die sich über mehrere Tage gewaltsam gegen die Polizei zur Wehr setzten. Nach diesem Ereignis, das bald eine Symbolfunktion übernahm, gewann die Bewegung überregional rapide an Bedeutung und breitete sich in viele Metropolen der USA und in die gesamte westliche Welt aus. Besonders der Wohnort von Isherwood, Los Angeles, wies bald gemeinsam mit New York eine der zahlenmäßig größten organisierten Communities von Homosexuellen auf, so daß Isherwood unmittelbar und ohne zeitliche Verzögerung sowohl Zeuge als auch Bestandteil der neuen Öffentlichkeit werden konnte: "Gradually a new awareness of what society had done to homosexuals began to permeate the movement [...] Homosexual oppression was defined as cultural indoctrination".⁴⁹⁹ Die größte Errungenschaft, die dem Gay Liberation Movement mit seinen zahlreichen Untergruppierungen und zum Teil auch widerstreitenden Interessenschwerpunkten in den Jahren gelungen ist, definiert Plummer als die Schaffung einer starken öffentlichen Identität.⁵⁰⁰ Christopher Isherwood engagierte sich seit Beginn der siebziger Jahre selbst, indem er nicht nur an 'Gay Pride events' als Akteur teilnahm, sondern auch häufig in Fernsehshows auftrat oder sich für große Publikationsorgane interviewen ließ, um über Gay Liberation zu sprechen.

So trägt *Christopher and His Kind* Züge dieser neuen Öffentlichkeit und der neuen Offenheit gegenüber Homosexualität. Das drückt sich zunächst vor allem im ersten Teil der Autobiographie aus, in dem Isherwood die Geschichte der *Berlin Novels* ein zweites Mal schreibt. Im zweiten Teil dokumentiert er die Zeit zwischen der Abreise gemeinsam mit Heinz aus Berlin und der Übersiedelung in die USA, in die auch die Handlung von *Prater Violet* und der ersten drei Episoden aus *Down There on a Visit* fällt. Im ersten Teil berücksichtigt Isherwood zwei Aspekte, soweit diese voneinander zu trennen sind, in besonderem Maße: Zum einen vergleicht er die faktische Realität mit ihrer literarischen Darstellung in den *Berlin Novels*, um darüber zu einer Begründung zu gelangen, aus welchem Grunde er bestimmte Fakten in ihrer Chronologie geändert oder aufgrund literarischer Überlegungen modifiziert hat. Zum anderen schenkt er der Aussage des Subtextes in *Goodbye to Berlin* und *Mr. Norris Changes Trains* eine besondere Bedeutung,

⁴⁹⁹Colin Spencer. S. 369f.

⁵⁰⁰Ken Plummer; *Modern Homosexualities: Fragments of lesbian and gay experience*. London und New York 1992. S. 22f.

denn hier offenbart Isherwood die Relevanz seiner Homosexualität für seinen Aufenthalt in Deutschland, die in den Roman nicht oder nur camouffiert eingearbeitet worden ist. Damit ergänzt Isherwood für die Romane nachträglich diejenigen Aspekte, die dem *namesake narrator* gefehlt haben: eine persönliche Motivation für seinen Aufenthalt in dieser Stadt und vor allem eine eigene Sexualität. Isherwood fährt fort, die Überlegungen offenzulegen, aus denen heraus oder durch deren Auslassung der *namesake narrator* an Profil gewonnen hat. Sein Resümee ist zum einen, daß sich die Aufmerksamkeit des Lesers durch einen homosexuellen Erzähler nicht mehr auf den Protagonisten fixieren ließe, zum anderen aber auch, daß er zum Zeitpunkt der Niederschrift keinen Skandal provozieren wollte. Daher findet er "the evasiveness [...] in the narrator's nature".⁵⁰¹ In diesem Sinne läßt sich der erste Teil der Autobiographie auch als Selbstrezension oder als poetologische Ergänzung zu *Goodbye to Berlin* lesen.⁵⁰² Es handelt sich explizit und laut Absichtserklärung des Autors um nachträgliches Dokumentationsmaterial. Deshalb soll in diesem Kapitel der Schwerpunkt nicht auf der Ergänzung der Besprechung der *Berlin Novels* liegen, sondern es sollen diejenigen Parameter betrachtet werden, die das Werk strukturell zu einem weiteren aufschlußreichen Schritt in Isherwoods komplexen Coming Out-Prozeß werden lassen.

In ihrem spezifischen Ton vor allem im ersten Teil reflektiert die Autobiographie viel von der Aggressivität, mit der sich das Gay Liberation Movement in der Öffentlichkeit zu artikulieren begonnen hatte. Zum Teil klingen hier die ähnlich aggressiv-provokativ geäußerten Worte von Bob Wood in *The World in the Evening* an. Wie bereits in dieser Arbeit gezeigt worden ist, hat der Autor in seinen vorangegangenen Publikationen das Thema camouffiert oder auf verschiedene Weisen die Identifikation von Autor und homosexuellen Protagonisten vermieden, bevor er in *Kathleen and Frank* diese Identifikation zum ersten Male zugelassen hat. In *Christopher and His Kind* verfolgt Isherwood diesen Weg weiter, indem er wiederum sein autobiographisches Ich und seine Homosexualität direkt miteinander identifiziert. Während er dies in der früheren Autobiographie allerdings auf eine äußerst zurückhaltende Weise getan hat, die streng an einen nichtsexuellen Kontext

⁵⁰¹*Christopher and His Kind*. S. 187.

⁵⁰² Auch vor diesem Hintergrund erscheint es sinnvoll, die zeithistorischen Details aus *Christopher and His Kind*, wie es in dieser Arbeit geschehen ist, nicht in diesem Kapitel, sondern in die Besprechung der *Berlin Novels* einfließen zu lassen.

gebunden blieb, spricht er nun mit aggressiver Offenheit. Er offenbart, wie viele seiner Handlungsmotivationen zur Berliner Zeit durch seine Homosexualität bedingt waren und welche große Rolle die Homosexualität für die Struktur seiner literarischen Texte spielt, auch ohne jemals genannt worden zu sein. Während der zuvor genannte Bob Wood sein Gegenüber zwar offensiv mit der Homosexualität konfrontiert, nimmt er die Ablehnung bereits vorweg und bleibt letztendlich immer in der Defensive, da er selbst seine Schuldgefühle internalisiert hat. Isherwood hingegen versucht in diesem Werk eine produktive Katharsis, um die von unangemessenen gesellschaftlichen Wertvorstellungen geprägte, aber tief in der Persönlichkeit verwurzelte antihomosexuelle Haltung abzuschütteln. Dabei scheint er vor allem im ersten Teil stellenweise zu einer Reduzierung seiner Motivationen auf den sexuellen Aspekt zu tendieren. So kommentiert Stephen Wade: "It is as if Isherwood wants to cancel out an earlier self, labelling him as an 'actor' - not himself at all."⁵⁰³

Die Wendung in Isherwoods Literatur in Richtung einer aggressiven Offenheit ist in der Kritik ausführlich kommentiert worden. Brian Finney erkennt, daß sich hier das Bedauern des militanten Isherwoods der siebziger Jahre erkennen läßt, daß er nicht bereits zu einem früheren Zeitpunkt diesen Schritt in die Öffentlichkeit gewagt hat, auch auf die Gefahr, einen Skandal zu provozieren und fortan als subversiver Autor des Untergrunds zu schreiben.⁵⁰⁴ Scobie formuliert das schärfer: Isherwoods Zuwendung zur Gay Liberation beruhe zum Teil auf einer "guilty hostility" gegenüber der früheren Zurückhaltung.⁵⁰⁵ In jedem Fall aber bleibt festzuhalten, daß Isherwood im Rückblick und vor dem Hintergrund der aus dem Gay Liberation Movement gewonnenen Sichtweise eine gewisse innere Notwendigkeit sieht, nicht nur die autobiographische Dokumentation seines Lebens, sondern vor allem auch die beiden *Berlin Novels* durch den wesentlichen Aspekt seiner Homosexualität zu ergänzen. Das wirft wiederum ein besonderes Licht auf Isherwoods Verständnis des eigenen Werks, denn *Goodbye to Berlin* und *Mr. Norris Changes Trains* sind als Fiktion publiziert worden und schulden damit sozusagen nichts der Biographie ihres Autors. Hier zeigt sich, daß Isherwood noch mehr als dreieinhalb Jahrzehnte nach den Erscheinungsdaten der beiden *Berlin Novels* das Bedürfnis hat, deren

⁵⁰³Wade. S. 104.

⁵⁰⁴Finney; *Biography*. S. 111.

⁵⁰⁵Scobie. S. 8.

Aussage, obwohl in der Gattung des Romans gewonnen, im Hinblick auf ihren autobiographischen Gehalt zu modifizieren.

In *Christopher and His Kind* verfolgt Isherwood weiterhin seine spezifische autobiographische Technik, indem ein autobiographischer Ich-Erzähler neben das jüngere Selbst "Christopher" tritt. Der Erzähler kommentiert das Vorgehen von Christopher in Redewendungen wie "I can only assume that he..." (S. 107), "I don't think he consciously knew this at the time..." (S. 107) oder "I now forget what it was" (S. 13). Das heißt, der Erzähler in der Ersten Person bringt sich dann ein, wenn für ihn die Motivation seines jüngeren Selbsts aus der Distanz heraus nicht mehr erfahrbar ist bzw. wenn er Christopher zum Zeitpunkt der Niederschrift mit Argumenten kommentiert, die damals nicht in seiner intellektuellen Reichweite lagen. Diese Technik erscheint vor allem vor dem Hintergrund der literarischen Öffentlichkeit zur Mitte der siebziger Jahre besonders sinnvoll, für die trotz der Errungenschaften des Gay Liberation Movement eine solche Betonung von Homosexualität immer noch ungewöhnlich war. Die Kommentierung in der Ersten Person wirkt jedoch auch im Rezeptionsästhetischen Bereich produktiv. Durch sie bietet Isherwood dem Publikum eine zweite Identifikationsfigur, die das Unverständnis oder die Irritierung gegenüber der homosexuellen Inhalte vorwegnimmt und somit für die Rezeption entschärft. So weicht Isherwood der Gefahr aus, die er im selben Werk für den *namesake narrator* von *Mr Norris Changes Trains* formuliert: "The ordinary reader may be repelled by, or sympathetic to, such a Narrator's reactions, but he will never identify with him. He will always remain aware that the Narrator is an individual who is very different from himself."⁵⁰⁶

Von den vorangegangenen Werken, vor allem von *A Meeting by the River* und *Kathleen and Frank*, die eine gewisse Besonnenheit und Ruhe im Erzählton ausstrahlen, unterscheidet sich *Christopher and His Kind* durch seine dichtere narrative Struktur und durch seine besonders kondensierte Fassung der Inhalte. Allein das erste Kapitel der Autobiographie bietet eine große Dichte von Information: Es beinhaltet nicht nur eine programmatische Erklärung, daß das Werk mit der größtmöglichen Faktentreue entstehen soll, sondern auch die Beschreibung, auf welche Weise in dem jungen Isherwood der Wunsch, nach Berlin zu gehen geweckt worden ist. Darauf folgt eine Dar-

⁵⁰⁶*Christopher and His Kind*. S. 185f.

stellung der ersten sexuellen Erfahrungen in England und eine Zusammenfassung der ersten Tage in Berlin, der Verliebtheit und der kurzen Beziehung mit einem Tschechen namens Bubi sowie die Beschreibung der Lebensumstände und der Geisteshaltung der Stricher der Stadt und schließlich die Begründung der eigenen Homosexualität aus dem Geist der Verweigerung gegen die Gesellschaft heraus. Dieses Tempo wird in den folgenden Kapiteln zwar nicht ganz durchgehalten, aber der Ton, der die Aufzählung von Fakten anstelle einer literarisch-romanhaften Aufarbeitung der Begebenheiten betont, prägt das gesamte Werk.

Im ersten Kapitel wird der Versuch unternommen, die Sexualität des Erzählers unter dem Gesichtspunkt ihrer identitätsbildenden und sozialen Implikationen darzustellen. Obwohl die Handlung ein Überblick über die erste Zeit in Berlin ist, erschafft Isherwood durch Rückblicke oder kommentierende Einwürfe aus späterer Zeit eine Argumentation, die darauf zielt, seine Homosexualität als Identität zu begreifen und zugleich ein gewisses Verständnis für die spezifischen sexuellen Prädispositionen des Erzählers zu vermitteln. Dies umspannt den als Kind entwickelten romantischen Mythos, die adoleszente Sexualität, die Signifikanz des Berlin-Erlebnisses für seine sexuelle Identität, der vorhandene, aber für die weitere Entwicklung unbedeutende Einschluß eines 'vollständigen' und befriedigenden heterosexuellen Erlebnisses, die allgemeine emotionale Bevorzugung von Männern und der Geist der Verweigerungshaltung, der sich mit der Homosexualität verbindet. Isherwood zeichnet hier die Abläufe einer sexuellen Identitätsbildung nach, die auf eine Identifikation der Leser mit der Disposition des Autors auf der intellektuellen Ebene abzielt, wobei eine mögliche oder wahrscheinliche Differenz zwischen der Seite der Leser und der des Erzählers im sexuellen Bereich als toleriert vorausgesetzt wird. Der Autor unternimmt keinen Versuch, bei den Lesern ein gewisses Gefühl für die Freude an homosexuellen Handlungen zu erwecken, um vielleicht auf diese Weise um Akzeptanz zu werben. Das heißt, daß Isherwood auch nach der Lockerung der internen Zensur durch Verleger und Marktgeschmack keine erotischen Szenen einbindet, in denen der romantische oder leidenschaftliche Aspekt im Vordergrund steht. In denjenigen Szenen, in denen sexuelle Handlungen thematisiert werden, behält der Erzähler seine betont sachliche, tatsachenorientierte Sprechweise bei, wie zum Beispiel in der Beschreibung "Other

experiences followed, all of them enjoyable but none entirely satisfying."⁵⁰⁷ Wenn man die wenigen in den autobiographischen Romanen dargestellten Szenen wie zwischen Michael Drummond und Stephen Monk oder zwischen Stephen und Jane (*The World in the Evening*) zum Vergleich heranzieht, fällt die kondensierte, weniger metaphorische Art der Darstellung in *Christopher and His Kind* auf, die nicht auf ein Nacherleben der Vergangenheit, sondern auf eine reine autobiographische Dokumentation abzielt. Diese dient auch einem weiteren Ziel Isherwoods: Homosexualität soll als mehr gesellschaftliche denn als romantisch-sexuelle Tatsache begriffen werden. In den nach Isherwoods Ausreise in die USA erschienenen Romanen ist zunehmend die Stellung des Homosexuellen in der Gesellschaft in den Vordergrund gerückt und damit der Aspekt der Gesellschaftskritik in das Gesamtwerk eingeführt worden. In *Christopher and His Kind* offenbart sich zum ersten Mal literarisch Isherwoods Bewußtsein, daß von der Ausgrenzung der homosexuellen Minderheit auch ein produktiver Effekt abgeleitet werden kann, der der Solidarisierung der Minderheit untereinander. Daraus resultiert eine Gruppenidentität, die vor allem auch durch die bewußtseinsbildenden Aktionen im Rahmen der Gay Liberation in jenen Jahren weit vorangetrieben worden ist. Isherwood formuliert hier zum ersten Mal ein eigenes Bewußtsein einer solchen Identität:

he was being brought face to face with his tribe. Up to now, he had behaved as though his tribe didn't exist and homosexuality were a private way of life discovered by himself and a few friends. He had always known, of course, that this wasn't true. But now he was forced to admit kinship [...].⁵⁰⁸

Dabei muß wieder auf die Diskrepanz hingewiesen werden, die zwischen Isherwoods persönlicher Entwicklung und dem Zeitpunkt seiner autobiographischen Offenbarung besteht. Der zitierte Textausschnitt, in dem er die Gruppenidentität erkennt, bezieht sich auf einen Besuch im Museum des Magnus Hirschfeld Instituts in Berlin 1930, knapp fünfzig Jahre vor der Publikation dieses Werkes. Obwohl Isherwood, wie das Zitat belegt, seit diesem Zeitpunkt ein bewußtes Konzept einer Gruppenidentität gehabt hat, spiegeln die homosexuellen Protagonisten der Werke der dazwischenliegenden Jahre nicht das Bewußtsein dieses integrierenden Potentials wider. Sie entwickeln

⁵⁰⁷*Christopher and His Kind*. S. 3.

⁵⁰⁸*Christopher and His Kind*. S. 16.

keine selbständige Identität und nehmen sich als sozial oder emotional isoliert wahr. In dieser Logik entwickeln zum Beispiel auch Bob Wood und Charles Kennedy in ihrer langjährigen Partnerschaft keine Autonomie. Auch George lebt in dieser Isolation, die das Symptom der Vertreter dieser Minderheit ist. Sein Status kündigt sich bereits im Titel, *A Single Man* an. Vielleicht erlaubt gerade ein Vergleich dieses Titels mit dem der vorliegenden Autobiographie einen Einblick in die Entwicklung, die Isherwoods Verständnis von der gesellschaftlichen Stellung des Homosexuellen genommen hat. Während der Titel *A Single Man* vor allem die Isolation betont, stellt *Christopher and His Kind* nicht nur durch die Konjunktion eine Verbindung dar, sondern vor allem durch die soziale Gemeinschaft, die in *His Kind* angedeutet wird. Isherwood definiert diese als die Gemeinschaft aller Homosexuellen, die auch diejenigen einschließt, die anders mit ihrer Sexualität umgehen. Zugleich bietet sie einen emotionalen Rückhalt:

his nature gasped for the atmosphere of his fellow tribesmen. As never before, he realized that they were all his brothers - yes, even those who denied their brotherhood and betrayed it.⁵⁰⁹

Es läßt sich also zusammenfassen, daß Isherwoods individuelle Wahrnehmung der eigenen Disposition schon zu einem sehr frühen Zeitpunkt eine andere als die ist, die in seiner Literatur vor *Christopher and His Kind* zum Ausdruck kommt. Mit dem Einfluß des Gay Liberation Movement, in dem die Gruppenidentität zum ersten Male propagiert wurde bzw. immer noch propagiert wird, betont Isherwood diese nun selbst sehr stark. Vor dem Hintergrund der Darstellung von Homosexuellen und Homosexualität in den vorangegangenen Werken stellt diese Autobiographie durch die Betonung einer positiven Gruppenidentität einen wesentlichen Entwicklungsschritt des literarischen Coming Out im modernen, zeitgenössischen Sinne dar. Die Modernität rührt daher, daß vor dem Gay Liberation Movement Homosexualität nicht als gruppenbildendes Merkmal fungierte. So war zuvor ein Coming Out in Weinbergs Sinn mit der öffentlichen und privaten Bezeichnung ausgeschlossen. Die Vorstellung einer kollektiven Identität, deren Übernahme nun ein Coming Out abschließt, ist erst durch die Ergebnisse der durch die Gay Liberation hervorgerufenen Veränderungen im Bewußtsein von Homosexuellen möglich geworden.

⁵⁰⁹*Christopher and His Kind*. S. 163.

Isherwood hat sich jedoch nicht allein durch die Auflistung der zuvor verschwiegenen Fakten, sondern vor allem durch deren aggressive Präsentation von demjenigen Aspekt seiner früheren Autorenpersönlichkeit gelöst, den er selbst als unaufrichtig charakterisiert. Die Bedeutung von *Christopher and His Kind* erschöpft sich nicht darin, das *Ergebnis* dieser Entwicklung darzustellen. Die Niederschrift selbst sowie die darauffolgende Publikation stellen zugleich selbst den Schritt dar, dessen Ergebnis hier untersucht worden ist. Erst nach der Niederschrift dieser Autobiographie ist es Isherwood möglich, alle Aspekte von Sexualität und Homosexualität literarisch ohne eine vorangegangene Selbstzensur zu verarbeiten, wie sein nachfolgendes Werk zeigt.

3. 3. *My Guru and His Disciple*

Das letzte Werk, das Isherwood im Jahre 1980, also vier Jahre vor seinem Tod, veröffentlicht hat, ist die Autobiographie *My Guru and His Disciple*. Inhaltlich legt Isherwood, wie auch im Titel angekündigt wird, zwei Schwerpunkte: Er portraitiert einerseits den Swami so, wie er diesen zwischen 1939 und dessen Todesjahr 1976 kennengelernt hat. Andererseits vollzieht Isherwood autobiographisch seinen eigenen Prozeß der spirituellen Suche und Reifung von 1939 bis ins Jahr 1979 nach, dem Zeitpunkt der Niederschrift. Das verbindende Element zwischen diesen beiden Bereichen ist Isherwoods neue Konfession Vedanta, die unter zwei Aspekten betrachtet wird. Zum einen stellt Isherwood die Kernaussagen der Religion im theoretischen Sinne als eine Bündelung von Alltagsritualen und Weltanschauung dar. Zum anderen verleiht er Vedanta einen Sinn als gelebte und lebendige Religion, die sich vor allem in der Person des Swami manifestiert. Zugleich verbindet Isherwood, wie noch zu zeigen sein wird, in dieser Autobiographie zum ersten Male seine widerstreitenden persönlichen Charakteristika zu einer produktiven Identität, oder, wie Edmund White formuliert:

Seldom has a single man been endowed with such strong drives toward both sensuality and spirituality, abandon and discipline; out of

the passionate dialectic between these drives, *My Guru and His Disciple* has been written.⁵¹⁰

Das Werk besteht wie *Kathleen and Frank* und, wenn auch zu einem geringeren Anteil *Down There on a Visit* und *Christopher and His Kind*, aus einer Mischung von Prosa mit Auszügen bzw. Zitaten aus Zeitdokumenten wie Tagebüchern oder Briefen des Autors selbst. In diesem Fall konzentriert sich Isherwood auf diejenigen Auszüge aus seinen Tagebüchern, in denen sein spiritueller Fortschritt und das Verhältnis zum Swami und zum *Vedanta Center* kommentiert wird. Die Tagebucheinträge sind zum großen Teil wörtlich übernommen und erscheinen im Text kursiv. Auffällig ist die strukturelle Ähnlichkeit dieser Autobiographie mit den bisher veröffentlichten *Diaries* Isherwoods. Beide Bände beginnen mit dem Augenblick, an dem Isherwood und Auden an Bord des Schiffes nach New York ihren Pazifismus, wie Isherwood formuliert, "entdecken" und sich damit in fundamentaler Hinsicht von vielen ihrer bisherigen Überzeugungen lösen. Daraufhin vollzieht Isherwood in beiden Bänden seine Konversion und seinen darauffolgenden spirituellen Fortschritt nach. In den *Diaries* geschieht dies mit einer größeren Ausführlichkeit, weil zahlreiche Begebenheiten des Alltags angeführt werden, die den Niederschlag von Vedanta in der persönlichen Wahrnehmung verdeutlichen, während *My Guru and His Disciple* eine schwerpunktmäßige exemplarische Auswahl darstellt. Im ersten Teil der Autobiographie schafft Isherwood ein Verständnis für die Grundlagen seiner Konversion und für die Natur von Vedanta, so daß sich in diesem Abschnitt mehr Kommentierung findet. Wie zu erwarten, werden die ersten Jahre, die Initiation, das Leben im Vedanta Center und der graduelle Entschluß gegen das Mönchtum ausführlicher beschrieben als die Zeit nach seinem Auszug aus dem Center. Ab dem Zeitpunkt, als Isherwood sich im Center organisatorisch wie persönlich etabliert hat, steigt der Anteil der Zitate aus Tagebüchern, während die Länge und Anzahl der Einfügungen und Erklärungen abnimmt.

Isherwood stellt in seiner Autobiographie den Einfluß von spiritueller Auseinandersetzung auf das Individuum dar, indem er mehrere verschiedene Arten präsentiert, Religion bzw. hier im speziellen Vedanta, zu leben. Auf seine Person vereinigen sich nacheinander die Rollen als Zweifelnder, als Suchender, als Neunitiierter, als Bewohner des Vedanta Centers, als Mönch

⁵¹⁰Edmund White; "A Sensual Man with a Spiritual Quest: Christopher Isherwood." In: Edmund White; *The Burning Library*. S. 86.

und (hypothetisch in der Reflektion) als Swami. Später zeigt er sich als freier Glaubender, der zunächst noch alle Regeln des Mönchslebens befolgt, der sich später aber regelbrüchig verhält, indem er in sexuellen Partnerschaften lebt. Zudem porträtiert Isherwood auch alternative Haltungen zur Spiritualität in den Charakteren Gerald Heard und Denny Fouts, die jeweils auf ihre Weise die meisten der zuvor genannten Entwicklungsschritte konsequenter durchleben. Die Eindrücke, die Isherwood während seiner Zeit als Freiwilliger Helfer in einem stark religiös geprägten Quäker Camp gewonnen hat, runden das Bild von Spiritualität, die sich nicht auf eine Konfession reduzieren läßt, ab. Edmund White hingegen kritisiert in seiner Rezension, daß Isherwood sich in der Autobiographie zu sehr auf den Aspekt der Spiritualität konzentriere, so daß die Folge eine gewisse Verengung des Bildes der schreibenden Persönlichkeit sei. Isherwood habe sich im Laufe seines Lebens in mehreren progressiven Bewegungen engagiert, "but I kept wondering how he reconciled such activities with his otherworldly beliefs."⁵¹¹

Die Spaltung von Erzählerfigur, die in der Ersten Person spricht, und jüngerm Selbst wird in *My Guru and His Disciple* aufgegeben. Isherwood kennzeichnet seit *Down There on a Visit* viele seiner jüngeren Personae, die mit seiner aktuellen Identität kaum mehr etwas gemeinsam haben, als veraltet oder überwunden, indem er sie durch den Protagonisten "Christopher" darstellt. Die spirituelle Wandlung hingegen nimmt er nicht als etwas wahr, was einer alten Persona inhärent und damit zeit- und kontextgebunden ist. Somit fällt die innere Notwendigkeit zu Distanzierung, die durch einen jüngeren Protagonisten hervorgerufen würde, für den Autor in diesem Werk fort. So scheint es, daß Vedanta Isherwoods Persönlichkeit so weit integriert, daß er sich in diesem Bereich auch über Jahrzehnte hinweg mit seinen jüngeren Entwicklungsstufen identifizieren kann: Den spirituellen Findungsprozeß, der in dieser Autobiographie thematisch im Vordergrund steht, empfindet Isherwood auch im Rückblick unverändert als aktuell.

My Guru and His Disciple leistet insofern einen Beitrag zu Isherwoods literarischem Coming Out, als daß hier zum ersten und einzigen Mal in Isherwoods Gesamtwerk eine Beziehung zu einem Mann beschrieben wird, die in jeder Hinsicht für beide Seiten befriedigend ist und die zeitlichen Bestand hat. Nachdem Isherwood in den USA einige Affären oder Beziehungen von

⁵¹¹Edmund White; *A Sensual Man with a Spiritual Quest.* S. 88.

begrenzter Dauer eingegangen ist, beginnt er Anfang der fünfziger Jahre ein Verhältnis mit Don Bachardy, mit dem er bis zu seinem Tod im Jahre 1984 zusammengeblieben ist. Die wesentlich ausführlicheren Aufzeichnungen aus den *Diaries* zeigen, daß das Verhältnis nicht immer problemlos war, daß es aber von beiden Seiten kontinuierlich voll getragen worden ist. In *My Guru and His Disciple* präsentiert Isherwood das Verhältnis als *fait accompli*, die Zeit des Kennenlernens und der Annäherung wird nicht dargestellt. Aus der Vorstellung von Don in der Autobiographie läßt sich dennoch ablesen, wie positiv und richtungsweisend Isherwood die Beziehung gesehen hat:

That spring, I realized that I had fallen deeply in love with a boy whom I had known for only a short while, Don Bachardy. He was then eighteen years old. The thirty-year difference shocked some of those who knew us. I myself didn't feel guilty about this, but I did feel awed by the emotional intensity of our relationship, right from the beginning; the strange sense of a fated, mutual discovery. I knew that, this time, I had really committed myself.⁵¹²

Im weiteren Verlauf der Autobiographie wird die Aussage nicht zurückgenommen oder modifiziert, sondern Don bleibt weiterhin Träger einer großen Sympathie und gibt diese auch an den Erzähler zurück. Das heißt, daß Isherwood sich von seiner offensiven, wirkungsbedachten Darstellungsweise von homosexuellen Partnerschaften, die ihm in *Christopher and His Kind* zu eigen war, wieder gelöst hat. In der Autobiographie wird diese Beziehung allerdings nur in einem subplot aufgebaut. Sie findet parallel zur fortwährenden spirituellen Auseinandersetzung statt und stellt damit einen Teil des biographischen Hintergrundes dar. Das Verhältnis wird zum größten Teil durch den Kontakt mit dem Swami hindurch reflektiert, indem vor allem dann auf Don Bezug genommen wird, wenn dessen eigene Auseinandersetzung mit spirituellen Themen dazu dient, den Swami selbst näher zu charakterisieren.

My Guru and His Disciple ist das dritte Werk Isherwoods, in dem eine männliche Vaterfigur durch die Augen des jüngeren autobiographischen narrator fokussiert wird: *Mr. Norris Changes Trains* und *Prater Violet* folgen demselben Muster. In den drei Werken präsentiert Isherwood den älteren männlichen Charakter als Vorbild- und Identifikationsfigur für den Erzähler, der diesem wiederum mit viel emotionaler Zuwendung und

⁵¹²*My Guru and His Disciple*. S. 209.

Aufmerksamkeit begegnet: "The guru-disciple relationship is one in which Isherwood thrived in his own spiritual and personal life."⁵¹³ Die Werke unterscheiden sich allerdings durch eine zunehmende Involvierung des Erzählers. Aus den Identifikationsfiguren leitet der Erzähler jeweils sowohl Handlungsmaximen als auch philosophischen Rückhalt für sein allgemeines Verhalten ab: Während Mr. Norris den Erzähler durch den halbkriminellen sozialen und sexuellen Untergrund geführt und ihn selbst zu strafbaren Handlungen verführt hat, ist Bergmann der Tutor des Erzählers "his guide to the world at large."⁵¹⁴ Der Swami, der nun im Zentrum der Autobiographie steht, führt den Erzähler gleichzeitig durch die Welt im allgemeinen Sinne *und* durch den Prozeß der spirituellen Reifung. Der Swami fokussiert sowohl die philosophisch-spirituelle Führung als auch einen großen Teil der emotionalen Zuwendung Isherwoods auf sich. So notiert Isherwood: "I feel such a deep relationship with him. 'Love' is too possessive a word to describe it. It's really absence of demand, lack of strain, entire reassurance."⁵¹⁵ Dieser emotional-identifikatorische Aspekt spielt eine notwendige Rolle für Isherwoods spirituelle Entwicklung, da er sich der Religion nicht wie zum Beispiel T. S. Eliot oder Hermann Hesse von der intellektuellen, philosophischen Seite her nähert, sondern von der rein intuitiven: "My only tool for Prabhavananda study was my intuition."⁵¹⁶

Neben dem guru-disciple-Verhältnis zwischen dem Erzähler und dem Swami findet ein neues Konzept einer Vater-Sohn-Beziehung mit dieser Autobiographie Einzug in Isherwoods Gesamtwerk. Wenn der Erzähler sich sonst in der Rolle des Sohnes gesehen hat, so nimmt er hier zum ersten Male literarisch auch die des Vaters ein. Das betrifft seinen Partner Don, dessen gravierender Altersunterschied von dreißig Jahren ein solches Verhältnis nahelegt. Dies ist vom Erzähler bewußt mit allen Verantwortlichkeiten akzeptiert worden: "Don might leave me, but I couldn't possibly leave him, unless he ceased to need me. This sense of responsibility which was almost fatherly made me anxious but full of joy."⁵¹⁷ Es ließe sich in dieser Richtung

⁵¹³Bucknell; "Who is Christopher Isherwood?" In: *The Isherwood Century*. S. 29.

⁵¹⁴Schwerdt. S. 99.

⁵¹⁵*My Guru and His Disciple*. S. 129.

⁵¹⁶*My Guru and His Disciple*. S. 43.

⁵¹⁷*My Guru and His Disciple*. S. 209. Das Vater-Sohn-Verhältnis ist ein typisches Beziehungsmuster für Christopher Isherwood. Es lehnt sich in seiner Struktur an das klassische griechische Ideal der Knabenliebe an, das von vielen Homosexuellen seiner Generation nachvollzogen worden ist. So wird Isherwood zum Beispiel von Stephen Spender mit den Worten zitiert: "Sons! My God, my life seems surrounded by sons! I've had more of

weiter argumentieren, daß auch ohne Kenntnis von Isherwoods früher publizierten Werken diese Autobiographie als Zeugnis des Gay Liberation Movement gelesen werden kann. Das Gay Liberation Movement propagiert die Bildung einer homosexuellen *community*, die auch auf die Ebene der individuellen Beziehungen angewendet werden kann. Da Homosexuelle im Regelfall keine eigene Familie bilden können, sollen sie sich eine sogenannte *personal community* (oder mit anderen Worten, eine "Wahlverwandtschaft") schaffen, die für sie familienähnliche Funktionen übernimmt und sowohl soziale, sexuelle und emotionale Bedürfnisse befriedigt. Die Konstellation, mit der die Autobiographie endet, gleicht einer solchen familienähnlichen Struktur: In ihr ist nicht nur die gefestigte Partnerschaft vorhanden, sondern auch eine Verteilung von sowohl Vater- und Sohnesrollen, die dem Generationenwechsel einer Familie gleicht. Derjenige, der die größte Anzahl von Rollen auf sich vereinigt, ist dabei der Erzähler, der zugleich Partner, Sohn und Vaterfigur ist. So steht der Erzähler zu Beginn der Autobiographie an einem Punkt, an dem er noch jede Bildung von verbindlichen Strukturen verweigert.⁵¹⁸ In ihrem Verlauf hat er sich ein Kontinuum geschaffen, das ihm eine gefestigte emotionale, soziale, spirituelle und sexuelle Identität darstellt bzw. ermöglicht. *My Guru and His Disciple* zeigt diesen Entwicklungsschritt, ohne ihn selbst, mit Ausnahme der spirituellen Identität, direkt zu artikulieren.

them than anything else." Stephen Spender; *Journals: 1939 - 1983*. London and Boston 1985. S. 312.

⁵¹⁸vgl. hierzu auch das bereits angeführte Zitat aus *Down There on a Visit*. S. 265: "I utterly refused to have a family."

IV. Schlußbetrachtung

Das literarische Coming Out Christopher Isherwoods muß, wie in dieser Arbeit gezeigt worden ist, unter zwei Gesichtspunkten betrachtet werden. Zum einen ist das Coming Out nach Weinberg als öffentliches Bekenntnis zur Homosexualität nachgewiesen worden, das sich wiederum in zwei Stufen vollzogen hat: Zunächst hat Isherwood sich eine Auflösung des camouflierten Subtextes erarbeitet, der einer direkten und offenen Darstellung homosexueller Inhalte weicht. Den nächsten Schritt stellt die Zusammenführung des stark ausgeprägten autobiographischen Schreibimpulses mit der Identifizierung als Homosexueller dar. Seit *Kathleen and Frank* vermeidet Isherwood nicht mehr die literarische Selbstbezeichnung, so daß autobiographischer Erzähler und Autorpersönlichkeit sich im Rahmen der literarischen Möglichkeiten weitgehend einander annähern können.

Zum anderen ist das Coming Out im modernen Sinne als Aufbau einer spezifisch homosexuellen Identität aufzufassen, die für Isherwood eine weitreichende Auseinandersetzung mit dem Status des homosexuellen Individuums in der Gesellschaft bedeutet. Diese Entwicklung nimmt ihren Ausgang in der stark entwickelten und perpetuierten adoleszenten Anti-Haltung und wird mit Hilfe der Verinnerlichung der nicht-dualistischen Werte der vedantischen Philosophie modifiziert. Dies beginnt mit der Ausarbeitung des Vater-Sohn-Verhältnisses in *Prater Violet*. Durch die voranschreitende Befreiung der Homosexualität von der symbolischen Aufladung als Rebellion nimmt Isherwood verstärkt die Isolation des einzelnen Homosexuellen wahr und erkennt in *A Single Man*, daß *The Others* nicht die gesellschaftliche Majorität, sondern die stigmatisierte Minorität sind. Mit diesem Werk manifestiert sich das erste Ergebnis von Isherwoods literarischem Coming Out: die soziale Integration des Protagonisten als selbständiges Individuum trotz des Bewußtseins der Diskriminierung. Erst nachdem er diese Prozesse durchlaufen hat, in deren Zuge Homosexualität von symbolischen Belegungen wie Rebellion oder Minderheitenstatus befreit wird, kann Isherwood in *Christopher and His Kind* eine positive Konnotation seiner Sexualität gewinnen, die einen konstruktiven Aufbau von Identität ermöglicht. Somit absolviert er den langwierigen Emanzipationsprozeß, in dessen Folge er sich von der Vorstellung von Homosexualität als Symptom von Schwäche löst und sich der modernen Konstruktion von Identität durch Sexualität annähert.

Vor diesem Hintergrund erscheint es sinnvoll, Isherwoods Gesamtwerk unter einem neuen Aspekt zu gliedern als bisher geschehen: Die Romane und Autobiographien werden von der Mehrzahl der Kritiker in zwei Abschnitte eingeordnet: In der ersten Schreibperiode sind die Werke der frühen Londoner und Berliner Zeit entstanden, während die zweite alle Werke umfaßt, die nach dem Zweiten Weltkrieg in den USA entstanden sind.⁵¹⁹ Dementsprechend haben sich zwei Tendenzen herausgebildet, unter deren Gesichtspunkten Isherwoods Werk rezipiert wird. Die erste, akademisch seit längerer Zeit etablierte, betont Isherwoods Qualitäten als kritischen und zugleich feinsinnigen Beobachter gesellschaftlicher Zusammenhänge der zwanziger und vor allem der dreißiger Jahre, der mit den *Berlin Novels*, also *Goodbye to Berlin* und *Mr. Norris Changes Trains*, den qualitativen Höhepunkt seiner schriftstellerischen Produktivität erreicht hat.⁵²⁰ Der zweite, etwas jüngere Ansatz orientiert sich an der sich in den USA und inzwischen auch in Europa entwickelnden Forschungsrichtung des *gay criticism*, der sich als ein Teil der Gender Studies etabliert hat. In vielen Untersuchungen, die in diesem akademischen Umfeld erschienen sind, wird Isherwoods Werk vornehmlich als Artikulation eines homosexuellen Schriftstellers, der über homosexuelle Erfahrungen schreibt, betrachtet.

Um der Entwicklung von Isherwoods Gesamtwerk gerecht zu werden, bietet es sich jedoch eher an, diese Zweiteilung um einen Abschnitt zu erweitern, da sich zwei so unterschiedliche Werke wie *Prater Violet* und *My Guru and His Disciple*, zwischen denen nicht nur fünfunddreißig Jahre liegen, sondern die sich auch in Aufbau, Thematik und Stil stark voneinander unterscheiden, nicht schlüssig in einer Schreibperiode zusammenfassen lassen. In eine solche Richtung ließen sich auch die Untersuchungen von Isherwoods Werk durch Kay Ferres und Maurizio Faraone einordnen, die die autobiographische Schreibmotivation Isherwoods im Zusammenhang mit seiner Literatur untersuchen. Die neue Unterteilung soll in Isherwoods in den USA verfaßtem Werkabschnitt vorgenommen werden und damit einer wichtigen Leistung Isherwoods Rechnung tragen: In der frühen, bereits autobiographisch motivierten literarischen Tätigkeit erarbeitet Isherwood sich eine eigene Technik der indirekten Behandlung des Themas der Homosexualität, indem er eine Differenzierung von Oberflächentext und Subtext einführt, deren Wirkung

⁵¹⁹so zum Beispiel von Wilde in: Alan Wilde; *Christopher Isherwood*. New York 1971.

⁵²⁰so zum Beispiel Stephen Wade. S. 109.

von Doppeldeutigkeit und Hintergründigkeit oft als Spezifikum von 'homosexueller' Literatur beschrieben wird. In der zweiten Schaffensphase, in der ausschließlich Romane entstanden sind, beginnt er sich davon zu lösen, indem er Sub- und Oberflächentext integriert. Er erarbeitet sich somit zum zweiten Male eine Darstellungsmöglichkeit von Homosexualität, die sich von der ersten Version dahingehend unterscheidet, daß er mit *A Single Man* nun auf die verschiedenen Methoden von Verschlüsselung oder Auslassung verzichtet und die sexuelle Dimension direkt benennen kann. Dann beginnt Isherwood mit *Kathleen and Frank* den dritten maßgeblichen Entwicklungsschritt, in dem ihm die Synthese der zuvor widersprüchlichen Faktoren von Homosexualität versus Gesellschaft gelingt. Dabei nähert er sich verstärkt der autobiographischen Schreibweise an, bis er seine Sexualität im produktiven Sinne als Bestandteil auch seines autobiographischen Ichs etabliert hat. Das literarische Ergebnis des Coming Out liegt damit sozusagen in der Form der offenen Selbstbiographie mit uncamouflierten homosexuellen Inhalten.

Nach diesen Betrachtungen könnte die Kernthese der Arbeit folgendermaßen formuliert werden: Homosexualität als symbolischer Träger von Verweigerung ist Gegenstand und zugleich Maßstab der Reifung des Individuums im Coming Out. Die vedantische Philosophie stellt das intellektuelle Werkzeug dafür bereit, während die Entfaltung der autobiographischen Technik der produktive literarische Effekt dieser Entwicklung ist.

Die besondere Relevanz, die Isherwood für das umstrittene Feld der 'homosexuellen Literatur' besitzt, ist aufgrund seiner lediglich verweigernden Haltung anstelle einer ausgereiften Opposition nicht in einem revolutionären, provokativen Potential seiner Werke zu finden. Im Vergleich mit Romanen wie Jean Genets *Notre-Dame-des-Fleurs* oder Manuel Puigs *Kuss der Spinnenfrau* wird das Thema auch in den späten Werken, die nach Beginn des Gay Liberation Movement erschienen sind, sehr zurückhaltend bearbeitet: "by the side of this, Isherwood's supposed role as a 'homosexual novelist' or as a contributor to some quasi-revolutionary artistic movement centred in California are innocuous and entirely misled."⁵²¹ Statt dessen bringt Isherwood zuvor tabuisierte Themen in eine Form, in der sie gesellschaftlich diskutierbar sind, ohne einen Skandal zu provozieren. Er zeichnet seine homo-

⁵²¹Wade. S. 113.

sexuellen Protagonisten und Erzähler "with such happy nonchalance and intelligence", daß sie "little alarm, inside and outside the covers" provozieren.⁵²² Jonathan Fryer bezeichnet Isherwood daher als einen gay liberator der Bourgeoisie.⁵²³ Isherwoods politische Botschaft liegt nicht in dem Willen zur Konfrontation, sondern in der Tatsache der nachgewiesenen 'Durchschnittsmenschlichkeit' von Homosexuellen, denn "As a political statement, he was saying that gays are non-threatening."⁵²⁴ Wahrscheinlich ist darin der Grund zu sehen, warum gerade die Werke Isherwoods oft von jungen Homosexuellen im Prozeß ihres eigenen Coming Out entdeckt werden. Ein Roman wie *A Single Man* oder eine Autobiographie wie *Christopher and His Kind* stellen ein Identifikationsangebot für eine erste Annäherung dar, wie zum Beispiel Luckenbill für sich resümiert: "Isherwood's name, then, was mixed with my coming to know myself as homosexual."⁵²⁵

So stellt sich durch die Betrachtung von Isherwoods Romanen und Autobiographien heraus, auf welche Weise der Autor den immensen Wandel der Literaturtradition zwischen dem England der zwanziger und den USA der achtziger Jahre nachvollzogen und mitgeprägt hat, womit er seine außerordentliche Wandlungsfähigkeit und Bereitschaft zur fortwährenden Reflektion grundlegender Fragestellungen seiner Existenz unter Beweis stellt.

⁵²²Austen; *Playing the Game*. S. 208.

⁵²³Fryer. S. 244.

⁵²⁴Robert Peters in: *The Isherwood Century*. S. 66.

⁵²⁵Luckenbill; "Isherwood in Los Angeles." In: *The Isherwood Century*. S. 31.

V Bibliographie

1. Werke von Christopher Isherwood

1.1. Romane und Autobiographien

All the Conspirators. London 1993.

Christopher and His Kind. Toronto o. J.

Down There on a Visit. London 1985.

Goodbye to Berlin. London 1987.

Kathleen and Frank. London 1971.

Lions and Shadows: An Education in the Twenties. London 1996.

A Meeting by the River. Toronto o. J.

The Memorial. Minneapolis, MN 1999.

Mr. Norris Changes Trains. London 1987.

My Guru and His Disciple. London 1981.

Prater Violet. New York 1978.

A Single Man. London 1986.

The World in the Evening. London 1984.

1. 2. Weitere Veröffentlichungen

"Autobiography of an Individualist: *World Within World* by Stephen Spender." In: *20th Century* 149. 1951. S. 405 - 411.

An Approach to Vedanta. Hollywood 1963.

Christopher Isherwood & Edward Upward: The Mortmere Stories. Hg. von Katherine Bucknell. London 1994.

The Condor and the Cows: A South American Travel Diary. New York und London 1949.

Diaries. Volume One. 1939 - 1960. Hg. von Katherine Bucknell. London 1996.

Essentials of Vedanta. Hollywood 1969.

Exhumations: Stories, Articles Verses. London 1984.

"German Literature in England." In: *The New Republic* 98. 5. April 1939. S. 254 - 255.

Jacob's Hands. Mit Aldous Huxley. Basingstoke 1998.

Journey to a War. London und New York 1973.

Lost Years: A Memoir 1945 - 1951. Hg. von Katherine Bucknell. London 2000.

October. Los Angeles 1980. Mit Zeichnungen von Don Bachardy.

People One Ought to Know. Garden City, NY 1982.

Plays and Other Dramatic Writings by W. H. Auden und C. Isherwood. Hg. von Edward Mendelsohn. London 1986.

Ramakrishna and His Disciples. New York und London 1965.

The Repton Letters. Hg. von George Ramsden. Settrington 1997.

Vedanta for Modern Man. Hg. von Christopher Isherwood. New York 1951.

Where Joy Resides: An Isherwood Reader. London 1989.

The Wishing Tree: Christopher Isherwood on Mystical Religion. Hg. von Robert Adjeman. San Francisco 1987.

2. Weiterführende Literatur

2.1. Monographien und Sammelwerke

Abelove, Henry, Bavale, Michèle Aina et al. (Hg.); *The Lesbian and Gay Studies Reader*. New York and London 1993.

Adams, Stephen; *The Homosexual as Hero in Contemporary Fiction*. London 1980.

Atkins, John, *Six Novelists Look at Society: An Enquiry into the Social Views of Elizabeth Bowen, L. P. Hartley, Rosamond Lehman, Christopher Isherwood, Nancy Mitford, C. P. Snow*. London 1977.

Austen, Roger, *Playing the Game: The Homosexual Novel in America*. Indianapolis, New York 1977.

Bakshi, Parminder Kaur; *Distant desire: Homoerotic Codes and the Subversion of the English Novel in E. M. Forster's Fiction*. New York 1996.

Berg, James J. und Freeman, Chris; *The Isherwood Century: Essays on the Life and Work of Christopher Isherwood*. Madison und London 2000.

Bergman, David; *Gaiety Transfigured: Gay Self-Representation in American Literature*. Madison, London 1991.

Bergman, David (Hg.); *Camp Grounds: Style and Homosexuality*. Amherst, MA 1993.

Bergonzi, Bernard; *Reading the Thirties: Texts and Contexts*. London 1978.

Bleibtreu-Ehrenberg, Gisela, *Tabu Homosexualität: Die Geschichte eines Vorurteils*. Frankfurt/Main 1978.

Bradbury, Malcolm; *The Modern American Novel*. Oxford und New York 1992.

Bradbury, Malcolm; *The Modern British Novel*. London 1994.

Breuer, Dieter; *Geschichte der literarischen Zensur in Deutschland*. Heidelberg 1982.

Bristow, Joseph; *Effeminate England: Homoerotic Writing after 1885*. New York 1995.

Brockmeier, Peter und Kaiser, Gerhard R. (Hg.); *Zensur und Selbstzensur in der Literatur*. Würzburg 1996.

Buchen, Irving (Hg.), *The Perverse Imagination: Sexuality and Literary Culture*. New York 1970.

Buchen, Irving (Hg.), *The Making of the Modern Homosexual*. London 1981.

Buell, Frederick; *W.H. Auden as a Social Poet*. Ithaca, NY und London 1973.

Büllmann, Bert; *Vom Getto in die Gesellschaft: Der amerikanische homosexuelle Roman der Achtziger Jahre*. Berlin 1991.

Castells, Manuel; *The Power of Identity*. Oxford und Malden, Mass. 1998.

Craft, Christopher; *Another Kind of Love: Male Homosexual Desire in English Discourse, 1850-1920*. Berkeley, Los Angeles, London 1994.

Crew, Louie (Hg.); *The Gay Academic*. Palm Springs 1978.

Cruikshank, Margaret; *The Gay and Lesbian Liberation Movement*. New York 1992.

Dankert, Birgit und Zechlin, Lothar; *Literatur vor dem Richter: Beiträge zur Literaturfreiheit und Zensur*. Baden-Baden 1988.

Dollimore, Jonathan; *Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault*. Oxford 1991.

Dynes, Wayne R. und Donaldson, Stephen (Hg.); *Homosexual Themes in Literary Studies*. New York und London 1992.

Dzenitis, Sigurds; *Die Rezeption deutscher Literatur in England durch Wystan Hugh Auden, Stephen Spender und Christopher Isherwood*. Hamburg 1972.

Eliot, T. S.; "Last Words." In: *Criterion*. 18, 1939. S. 271.

Elliott, Robert C., *The Literary Persona*. Chicago und London 1982.

Erikson, Erik H., *Identity: Youth and Crisis*. New York 1968.

Erikson, Erik H.; *Identität und Lebenszyklus*. Frankfurt / Main 1995.

Faraone, Maurizio; *Un Uomo Solo: Autobiografia e romanzo nell' opera di Christopher Isherwood*. Rom 1998.

Ferres, Kay; *Christopher Isherwood: A World in Evening*. San Bernardino, CA 1994.

Finney, Brian, *Christopher Isherwood: A Critical Biography*. Worcester and London 1979.

Finney, Brian, *The Inner I: British Autobiography of the Twentieth Century*. London 1985.

Fone, Byrne R. S.; *A Road to Stonewall: Male Homosexuality and Homophobia in English and American Literature, 1750 - 1969*. New York 1995.

Foucault, Michel; *Der Wille zum Wissen: Sexualität und Wahrheit 1*. Frankfurt / Main 1997.

Fowlie, Wallace; *Love in Literature: Studies in Symbolic Expression*. Freeport NY 1972.

Fryer, Jonathan H.; *Isherwood: A Biography of Christopher Isherwood*. London 1977.

Fryer, Jonathan H.; *Eye of the Camera. A Life of Christopher Isherwood*. London 1993.

Funk, Robert; *Christopher Isherwood: A Reference Guide*. Boston 1979.

Genette, Gérard; *Fiktion und Diktion*. München 1992.

Gilbert, Bernard; *Christopher Isherwood: Témoin de son temps de 1940 à 1946*. Paris 1983.

Giudin, James; *British Fiction in the 1930s: The Dispiriting Decade*. Houndmills und London 1992.

Goldstein, Robert Justin; *Political Censorship of the Arts and the Press in Nineteenth-Century Europe*. Houndmills, Basingstoke und London 1989.

Gorak, Jan; *The Making of the Modern Canon: Genesis and Crisis of a Literary Idea*. London und Atlantic Highlands, NY 1991.

Hammond, Paul; *Love Between Men in English Literature*. New York 1996.

Härle, Kalveram, Popp (Hg.); *Erkenntniswunsch und Diskretion: Erotik in biographischer und autobiographischer Literatur*. 3. Siegener Kolloquium. Band 6. Berlin 1992.

Hauser, Richard; *The Homosexual Society*. London 1962.

Heard, Gerald; *These Hurrying Years: A Historical Outline 1900 - 1933*. London 1935.

Heilbrun, Carolyn G.; *Christopher Isherwood*. New York und London 1970.

Heilbrun, Carolyn (Hg.); "Christopher Isherwood Issue". *Twentieth Century Literature* 22, October 1976.

Hewitt, D.; *English Fiction of the Early Modern Period: 1890 – 1940*. Burnt Mill, Harlow, Essex, London und New York 1988.

Holzer, Jerzy; *Der Kommunismus in Europa: Politische Bewegung und Herrschaftssystem*. Frankfurt/Main 1998.

Hyland, Paul und Sammells, Neil (Hg.); *Writing and Censorship in Britain*. London, New York 1992.

Hynes, Samuel; *The Auden Generation: Literature and Politics in England in the 1930s*. New York 1977.

Jackson, Carl T.; *Vedanta for the West: The Ramakrishna Movement in the United States*. Bloomington und Indianapolis 1994.

Kafka, Franz; *Die Verwandlung* (1915). Frankfurt/Main 1989.

Kaiser, Pauline Latty; *Christopher Isherwood's archetypal journey: Progression through the psychic states of orphan, wanderer, warrior, martyr and magician*. Ann Arbor, MI 1995.

Kallscheuer, Otto; *Marxismus und Erkenntnistheorie in Westeuropa: Eine politische Philosophiegeschichte*. Frankfurt/Main 1986.

Kalveram, Maria und Popp, Wolfgang (Hg.); *Homosexualitäten - literarisch: Literaturwissenschaftliche Beiträge zum internationalen Kongreß "Homosexuality - which Homosexuality?"*. Essen 1991.

Kaplan, Carola Marx; *The Search for Belief in the Novels of Christopher Isherwood*. Ann Arbor 1974.

Katz, Jonathan Ned; *Gay/Lesbian Almanac: A New Documentary*. New York 1983.

Kennedy, Alan; *The Protean Self: Dramatic Action in Contemporary Fiction*. London 1974.

Kermode, Frank; *The Art of Telling: Essays on Fiction*. Cambridge, Mass. 1983.

King, Francis; *Christopher Isherwood*. Harlow, Essex 1976.

Kosofsky Sedgwick, Eve; *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York 1985.

Kosofsky Sedgwick, Eve; *Epistemology of the Closet*. Berkeley, Los Angeles 1990.

Kopelson, Kevin; *Love's Litany: The Writing of Modern Homoerotics*. Stanford, CA 1994.

Kluxen, Kurt; *Geschichte Englands: Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart 1991.

Lautmann, Rüdiger; *Seminar: Gesellschaft und Homosexualität*. Frankfurt/Main 1977.

Lautmann, Rüdiger (Hg.); *Homosexualität: Handbuch der Theorie- und Forschungsgeschichte*. Frankfurt, New York 1993.

Legg, W Dorr; *Homophile Studies in Theory and Practice*. San Francisco, 1994.

Lehmann, John; *New Writing in Europe*. 1940.

Lehmann, John; *Christopher Isherwood: A Personal Memoir*. London 1987.

Lejeune, Philippe; *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt/Main 1994.

Levin, James; *The Gay Novel: The Male Homosexual Image in America*. New York 1983.

Levin, James; *The Gay Novel in America*. New York, Boston 1991.

deLevita, David J.; *Der Begriff der Identität*. Frankfurt/Main 1967.

Leyland, Winston (Hg.); *Gay Roots: Twenty Years of Gay Sunshine: An Anthology of Gay History, Sex, Politics and Culture*. San Francisco 1991.

Lilly, Mark; *Lesbian and Gay Writing: An Anthology of Critical Essays*. London 1990.

Lilly, Mark; *Gay Men's Literature in the Twentieth Century*. Houndmills, Basingstoke, London 1993.

Luhmann, Niklas; *Die Realität der Massenmedien*. Opladen 1995.

Luhmann, Niklas; *Protest: Systemtheorie und soziale Bewegungen*. Frankfurt/Main 1996.

Lyotard, Jean; *Das Patchwork der Minderheiten*. Berlin 1977.

MacNeice, Louis; *Modern Poetry: A Personal Essay*. London 1968.

- Maes-Jelinek, Hena; *Criticism of Society in the English Novel Between the Wars*. Paris 1970.
- Malinowitz, Harriet; *Textual Orientations: Lesbian and Gay Students and the Making of Discourse Communities*. Portsmouth, NH 1992.
- Malinowski, Sharon (Hg.); *Gay and Lesbian Literature*. Detroit und London 1994.
- Meyer, Michael; *Gibbon, Mill und Ruskin. Autobiographie und Intertextualität*. Heidelberg 1998.
- Meyers, Jeffrey; *Homosexuality and Literature 1890 - 1930*. London 1977.
- Miles, Rosalind; *The Fiction of Sex: Themes and Functions of Sex Difference in the Modern Novel*. London 1974.
- Mizejewski, Linda; *Divine Decadence: Fascism, Female Spectacle and the Makings of Sally Bowles*. Princeton 1992.
- Müller, Klaus; *Aber in meinem Herzen sprach eine Stimme so laut: Homosexuelle Autobiographien und medizinische Pathographien im neunzehnten Jahrhundert*. Berlin 1991.
- Nardy, Peter M, Saunders, David und Marmor, Judd; *Growing up before Stonewall: Life stories of some gay men*. London und New York 1994.
- Nass, Birgit; *Jerome K. Jerome, Katherine Mansfield, Christopher Isherwood: Germany and the Germans as seen through their eyes*. 1983.
- Nelson, E. S. (Hg.); *Contemporary Gay American Novelists: A Biographical Critical Sourcebook*. Westport, CT 1993.
- Neumann, Bernd; *Identität und Rollenzwang: Zur Theorie der Autobiographie*. Frankfurt/Main 1970.
- Niggel, Günter (Hg.); *Die Autobiographie: Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Darmstadt 1989.
- Norton, Richard; *Homosexual Literary Tradition: An Interpretation*. New York 1974.
- O'Doherty, Susan A.; *Christopher Isherwood: A Psychobiography*. Ann Arbor 1994.
- Ott, Volker; *Homotropie und die Figur des Homotropen in der Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts*. Frankfurt, Bern, Chicester 1989.
- Page, Norman; *Auden and Isherwood: The Berlin Years*. New York 1997.

Parker, Peter; *The Old Lie: The Great War and the Public School Ethos*. London 1987.

Pascal, Roy; *Die Autobiographie*. Stuttgart 1965.

Peyre, Henri; *Literature and Sincerity*. New Haven und London 1963.

Piazza, Paul; *Christopher Isherwood: Myth and Anti-Myth*. New York 1978.

Plummer, Kenneth; *Sexual Stigma: An Interactionist Account*. London und Boston 1975.

Plummer, Kenneth; *The Making of the Modern Homosexual*. London 1981.

Plummer, Ken (Hg.); *Modern Homosexualities: Fragments of lesbian and gay experience*. London, New York 1992.

Post, Robert C. (Hg.); *Censorship and Silencing: Practices of Cultural Regulation*. Los Angeles 1998.

Robbins, Louise S.; *Censorship and the American Library Association's Response to Threats to Intellectual Freedom, 1939 - 1969*. Westport und London 1996.

Roberts, Michael; *The Recovery of the West*. London 1941.

Roberts, Michael; *The Critique of Poetry*. London 1974.

Saïd, Edward W.; *The World, the Text and the Critic*. London und Boston 1984.

Schauer, Frederick (Hg.); *Law and Language*. New York 1993.

Schofield, Michael; *Sociological Aspects of Homosexuality*. London 1965.

Schütz, Hans J.; *Verbotene Bücher: Eine Geschichte der Zensur von Homer bis Henry Miller*. München 1990.

Schwerdt, Lisa M.; *Isherwood's Fiction: The Self and Technique*. London 1989.

Sennett, Richard; *Authority*. London und Boston 1980.

Sharma, Ram Murti; *Encyclopedia of Vedanta*. Delhi 1993.

Sinfield, Alan; *Society and Literature 1945 - 1970*. London 1983.

Sinfield, Alan; *Cultural Politics - Queer Reading*. Philadelphia 1994.

Smith, Nigel (Hg.); *Literature and Censorship*. Cambridge 1993.

- Sontag, Susan; *Geist als Leidenschaft*. Leipzig und Weimar 1989.
- Spencer, Colin; *Homosexuality: A History*. London 1996.
- Spender, Stephen; *World Within World: The Autobiography of Stephen Spender*. London 1951.
- Spender, Stephen; *The Thirties and After: Poetry, Politics, People (1933 - 75)*. London, Basingstoke, 1978.
- Spender, Stephen; *Letters to Christopher: Stephen Spender's Letters to Christopher Isherwood 1929-1939*. Santa Barbara 1980.
- Spender, Stephen; *The Temple*. New York 1988.
- Spiegelberg, Fredrick; *Die lebenden Weltreligionen*. Frankfurt/Main 1977.
- Sri, P. S.; *T. S. Eliot, Vedanta and Buddhism*. Vancouver 1985.
- Stanzel, Franz K.; *Theorie des Erzählens*. Göttingen 1979.
- Summers, Claude J.; *Christopher Isherwood*. New York 1980.
- Summers, Claude J. (Hg.); *The Gay and Lesbian Literary Heritage: A Reader's Companion to the Writers and Their Works, from Antiquity to the Present*. New York und London 1997.
- Sutherland, John; *Offensive Literature: Decensorship in Britain, 1960 - 1982*. London und Totowa, NJ 1983.
- Treu, Robert Lee; *W. H. Auden, Christopher Isherwood and Stephen Spender: The German Experience*. Ann Arbor 1980.
- Upward, Edward; *The Railway Accident and Other Stories*. London 1969.
- Upward, Edward; *Christopher Isherwood: Notes in Remembrance of a Friendship*. London 1996.
- Vansittart, Peter (Hg.); *Voices from the Great War*. Harmondsworth, Middlesex 1983.
- Vollhaber, Thomas; *Das Nichts - Die Angst - Die Erfahrung: Untersuchung zur zeitgenössischen schwulen Literatur*. Berlin 1987.
- Wade, Stephen; *Christopher Isherwood*. Basingstoke und London 1991.
- Walzer, Michael; *Kritik und Gemeinsinn*. Berlin 1990.
- Walzer, Michael; *On Toleration*. New Haven und London 1997.

Weeks, Jeffrey; *Coming Out: Homosexual Politics in Britain from the Nineteenth Century to the Present*. London, Melbourne und New York 1977.

Weinberg, Thomas S.; *Gay Men, Gay Selves: The Social Construction of Homosexual Identities*. New York 1983.

Weiss, Andrea und Schiller, Greta; *Before Stonewall: The Making of a Gay and Lesbian Community*. New York 1988.

Wierlacher, Alois; *Kulturthema Toleranz: Zur Grundlegung einer interdisziplinären und interkulturellen Toleranzforschung*. München 1996.

Alan Wilde; *Christopher Isherwood*. New York 1971.

Wilde, Alan; *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination*. Baltimore 1981.

Wilson, Colin; *Autobiographical Reflections*. Nottingham 1988.

Wilson, Colin; *The Misfits: A Study of Sexual Outsiders*. London 1988.

White, Edmund (Hg.); *The Faber Book of Gay Short Fiction*. Boston 1991.

White, Edmund; *The Burning Library: Essays*. New York 1994.

Woods, Gregory; *Articulate Flesh: Male Homo-Eroticism and Modern Poetry*. New Haven, London 1987.

Woods, Gregory; *A History of Gay Literature: The Male Tradition*. New Haven und London 1998.

Zima, Peter V.; *Roman und Ideologie: Zur Sozialgeschichte des modernen Romans*. München 1996.

Zima, Peter V.; *Moderne/Postmoderne*. Tübingen und Basel 1997.

Zima, Peter V.; *Literarische Ästhetik: Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft*. Tübingen und Basel 1995.

2.2. Artikel

Annan, Gabriele; "The Issyvoo Years." In: *Times Literary Supplement*. 1. April 1977. S. 401 - 402.

Auden, W. H.; "The Diary of a Diary." In: *The New York Review of Books*. 27. Januar 1972. S. 19 - 20.

Barthes, Roland; "Vorwort." In: Renaud Camus; *Tricks*. Paris 1988.

Benstock, Bernard; "Christopher Isherwood: Autobiography as Mask." In: Colt, Rosemary und Rossen, Janice (Hg.); *Writers of the Old School: British Novelists of the Thirties*. Basingstoke 1992. S. 167 - 176.

Binding, Paul; "The Way of Vedanta." In: *Times Literary Supplement*. 18. Juli 1988. S. 800.

Boorman, John; "Isherwood et le Cinéma." In: *Positif*. 449/450. 1998. S. 136 - 141.

von Bormann, Alexander; "Subkulturelle Stigmatisierung oder minoritäre Bejahung? Überlegungen zum Konzept einer 'schwulen' Literatur." In: *Forum Homosexualität und Literatur* 3. 1988. S. 6-27.

Bucknell, Katherine; "The Repton Letters." In: *The Times Literary Supplement* 1998. S. 31.

Cohen, Ed; "Legislating the Norm: From Sodomy to Gross Indecency". In "Displacing Homophobia." *The South Atlantic Quarterly*. Winter 1989, Vol. 88, No. 1. S. 181 - 217.

Dallmayr, Fred; "Heidegger, Bhakti, and Vedanta: A Tribute to J. L. Mehta." In: *Journal of Indian Council of Philosophical Research* 13. Heft 2. 1996. S. 117 - 145.

Halpert, Daniel; "A Conversation." In: *Antaeus*, 13, 14. 1974. S. 368f.

Geherin, David J.; "An Interview with Christopher Isherwood." In: *The Journal of Narrative Technique*. Vol. II, 23. 1972. S. 143-159.

Jelavich, Peter; "Metamorphoses of Censorship in Modern Germany." In: *German Politics and Society* 27. 1986. S. 25 - 35.

von Glasenapp, Helmut; "Vedanta und Buddhismus." In: *Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse*. Heft 9 - 20. 1950. S. 3 - 19.

Guldin, Rainer; "'Les accouplements les plus monstrueux ...': Homosexuelle Liebe zwischen den Klassen." In: *Forum Homosexualität und Literatur* 12. 1991. S. 5 - 29.

Habermas, Jürgen; "Philosophie und Wissenschaft als Literatur?" In: Habermas, Jürgen; *Nachmetaphysisches Denken: Philosophische Aufsätze*. Frankfurt/Main 1992. S. 242 - 263.

Hardwick, Elizabeth; "Sex and the Single Man." In: Hardwick, Elizabeth; *Bartleby in Manhattan and Other Essays*. New York 1983. S. 73 - 78.

Hottentot, Wim; "Von Mann zu Mann: Die Varianten der Homosexualität in der Literatur". In: *Forum Homosexualität und Literatur* 2. 1987. S.93-108.

Jackson, Earl jr.; "Explicit Instruction: Teaching Gay Male Sexuality in Literature Classes". In: Haggerty, George E., Zimmerman, Bonnie (Hg.); *Professions of Desire: Gay and Lesbian Studies in Literature*. New York 1995. S. 136 - 155.

Johnstone, Richard; "Travelling in the Thirties." In: *London Magazine* 20. 1980. S. 90 - 96.

Kamel, Rose; "Unravelling One's Personal Myth: Christopher Isherwood's Autobiographical Strategies". In: *Biography*. 5. 1982. S. 161-175.

Kaplan, F.; "Pleased to Have Been Your Contemporary: Unpublished Letters." In: *Times Literary Supplement*. 4890. 1996. S. 14 - 15.

Kaveney, Roz und Bucknell, Katherine; "Underperforming - Christopher Isherwood: *Lost Years: A Memoir 1945 - 1951*." In: *New Statesman and Society*. 31. Juli 2000. S.58.

Keilson-Lauritz, Marita; 'Kranke Liebe, gesunde Männlichkeit und die objektive Diagnose der schwulen Literatur'. In *Forum Homosexualität und Literatur* 20. 1994. S. 55 - 70.

Kellogg, Stuart; "Introduction: The Uses of Homosexuality in Literature". In: *Journal of Homosexuality*. 8. 1983. S. 1-12.

Lawrence, Huw; "Who is Christopher?" In: *The Critical Quarterly* 3. Band 25. 1983. S. 66 - 73.

Levine, Michael G.; "Writing Through Repression: Literature, Censorship, Psychoanalysis." In: *The Germanic Review* 2. Band 73. S. 190 - 191.

Leyland, Winston; "An Interview with Christopher Isherwood." In: Winston Leyland (Hg.); *Gay Roots: Twenty Years of Gay Sunshine: An Anthology of Gay History, Sex, Politics, and Culture*. San Francisco 1991. S. 421 - 229.

Lieshout, Maurice van; "Homosexuelle zwischen Fiktion und Wirklichkeit: Grundüberlegungen zur literarhistorischen Beschäftigung mit Homosexualität." In: *Forum Homosexualität und Literatur* 1. 1987. S. 73 - 86.

Loury, Glenn C.; "Self-Censorship." In: *Partisan Review* 4. Band 60. 1993. S. 608 - 620.

Luckmann, Thomas; "Persönliche Identität, soziale Rolle und Rollendistanz." In: Marquard, Odo und Stierle, Karlheinz; *Identität*. München 1979. S. 293 - 314.

Manguel, Alberto und Stephenson, Craig; "Dangerous Subjects." In: *Index on Censorship* 25. 1972. S. 8 - 13.

Marcuse, Herbert; "Repressive Toleranz." In: Wolff, Moore, Marcuse; *Kritik der reinen Toleranz*. Frankfurt/Main 1968. S. 91 - 128.

Melly, George; "Christopher and His Guru." In: *New Society*. 10. Juli 1980. S. 82 - 83.

Montefiore, Janet; "Isherwood Christopher William Bradshaw." In: Maier, Pauline und Wintle, Justine (Hg.); *Makers of Modern Culture: Facts on File*. New York 1981. S. 244 - 245.

Moss, Howard; "Christopher Isherwood: Man and Work." In: *New York Times Book Review*. 3. Juni 1979. S. 42 - 43.

Murphy, John; "Queer Books." In: Karla Jay und Allen Young (Hg.); *Out of the Closets: Voices of Gay Liberation*. New York, London 1972. S. 72 - 93.

Noris, Lloyd; "The Education of a Novelist". In: *New York Herald Tribune Book Review*. Jan. 4, 1984. S. 4.

Olson, Carl; "Rationality and Madness: The Post-Modern Embrace of Dionysus and the Neo-Vedanta Response of Radhakrishna." In: *Asian Philosophy* 1. 1999. S. 39 - 51.

Orwell, George; "Inside the Whale". In: George Orwell; *Inside the Whale and Other Essays*. Harmondsworth, Middlesex. 1967. S. 9 - 50.

Puff, Helmut; *Lust, Angst, Provokation: Homosexualität in der Gesellschaft*. Göttingen 1993. S. 15 - 37.

Poole, Ralph J.; "Zur Diskussion: Vom Einbezug der *Gay Studies* in die Hochschulen." In: *Forum Homosexualität und Literatur* 23. 1995. S. 117 - 121.

Popp, Wolfgang; "Homosexualität und Literatur." In: *Forum Homosexualität und Literatur* 1. 1987. S. 4 - 20.

Popp, Wolfgang; "'Ich bin eine Kamera': Christopher Isherwoods Fiktionalisierung des NS-Faschismus in *Leb' wohl Berlin* und ihre autobiographische Korrektur in *Christopher and His Kind*". In: *Forum Homosexualität und Literatur* 14. 1992. S. 47 - 60.

Poss, Stanley; "A Conversation on Tape." In: *London Magazine* 1. 1961. S. 42 - 58.

Reich, W.; "Überblick über das Forschungsgebiet der Sexualökonomie." In: *Zeitschrift für Politische Psychologie und Sexualökonomie* 1935. 2. S. 5 - 13.

Robb, D.; "Brahmins from Abroad: English Expatriates and Spiritual Consciousness in Modern America." In: *American Studies* 26. 1985. S. 45 - 60.

Rosenthal, Michael; "Isherwood, Huxley, and the Thirties." In: Richetti, John (Hg.); *The Columbia History of the British Novel*. New York 1994. S. 740 - 763.

Russell, Paul; "Christopher Isherwood." In: Russell, Paul; *The Gay 100: A Ranking of the Most Influential Gay Men and Lesbians, Past and Present*. New York und Secacus, NJ 1994. S. 230 - 232.

Savage, D. S.; "Christopher Isherwood: The Novelist as Homosexual." In: *Literature and Psychology* 29. 1979. S. 71 - 88.

Schmidt, Michael; "Homework: Invisible Censorship." In: *Index on Censorship* 26. 1972. S. 127 - 133.

Schwerdt, Lisa M.; "Isherwood's Namesake Narrator: Device, Persona and Alter Ego." In: *Critique*. 29. 1988. S. 195.

Scobie, W. I.; "Christopher Isherwood." In *The Advocate*. 1975. S. 5 - 7.

Scobie, W. I.; "The Youth that Was 'I': A Conversation in Santa Monica With Christopher Isherwood." In: *London Magazine* 17. 1977. S. 22 - 32.

Skinner, Jody D.; "Prolegomena zu einem Wörterbuch des Homosexuellen." In: *Forum Homosexualität und Literatur* 23. 1995. S. 99 - 116.

Spender, Stephen; "Issyvoo's Conversion." In: *New York Review of Books*. 14. August 1980. S. 18 - 21.

Srinivasa, Rao; "The Human Person: A Short Note on the Vedantic Perspectives." In: *Journal of Dharma* 21. 1. 1996. S. 17 - 24.

Suedfeld, Peter; "Political Ideology and Attitudes Toward Censorship." In: *Journal of Applied Social Psychology* 9. Band 24. S. 765 - 781.

Sutherland, John; "At Home in the Huntington." In: *The London Review of Books*. 8. Juni 1999. S. 8 - 9.

Summers, Claude J.; "Christopher Isherwood and the Need for Community." In: *Perspectives on Contemporary Literature* 3. Band 1. 1977. S. 30 - 37.

Toynbee, Philip; "Five Young Writers Who Changed My World." In: *Observer Magazine*. 20. Juni 1976. S. 17 - 19.

Vidal, Gore; "Art, Sex and Isherwood." In: *The New York Review of Books*. 9. Dezember 1976. S. 10 - 19.

Vidal, Gore; "Christopher Isherwood's Kind." In: Vidal, Gore; *The Second American Revolution and Other Essays 1976 - 1982*. New York 1982. S. 37 - 48.

Whitehead, John; "Christophananda Isherwood at Sixty." In: *London Magazine*. Juli 1965. S. 99 - 100.

Whitehead, John; "Auden and *All the Conspirators*." In: *Essays in Criticism* 34. 1986. S. 335 - 341.

Wickes, George; "An Interview with Christopher Isherwood." In: *Shenandoa*. 16. 1965. S. 23 - 52.

Wilde, Alan; "Irony and Style: The Example of Christopher Isherwood." In: *Shenandoa* 16. Band 3. 1965. S. 23 - 52.

Wood, Michael; "Tiff and Dither: Diaries, Vol I, 1939 - 60." In: *London Review of Books* 1. Band 19. 1997. S. 32 - 35.

Woolf, Virginia; "The Leaning Tower." In: Woolf, Virginia; *Collected Essays*. Vol II. London 1966. S. 162 - 181.

Ziolkowski, Theodore; "Siddharta - Die Landschaft der Seele." In: Volker Michels (Hg.); *Materialien zu Hesses "Siddharta"*. Frankfurt /Main 1976.

Zweig, Paul; "Review of *My Guru and His Disciple*." In: *Book World*. 8. Juni 1980. S. 5.

Lebenslauf

- 1971 geboren in Oldenburg i.O.
- 1990 Abitur Wilhelm-Gymnasium Braunschweig
- 1990 Studium der Anglistik und Germanistik an der Technischen Universität Braunschweig, Universität Hamburg, University College Galway
- 1997 Magisterexamen